

Secolul 20



234—236
7•8•9
1980

Secolul 20

EUROPA • DIMENSIUNI MORALE • PERMANENTE

PREZENTAREA ARTISTICĂ
GETA BRĂTESCU

Coperta

ION NICODIM: Lacul liniștit
Muzeul de artă modernă al orașului Paris



Secolul 20 Revistă de literatură universală

editată de Uniunea Scriitorilor
din Republica Socialistă România

Redactor-șef, DAN HĂULICĂ

234-235-236

7-8-9 • 1980

SUMAR

EUROPA

DIMENSIUNI MORALE ȘI PERMANENTE

Europa, o ireversibilă vocație umanistă, de George Macoveanu • 2

DE LA MITOLOGIE LA ISTORIE

EUROPA ȘI CADMUS, de Andrei Brezianu • 8

Povestea unei răpiri: GLOSSE ÎN JURUL LUI PROMETHEUS, de Valentin Dumitrescu • 25

•
UNITAS IN PLURALITATE ou *L'Europe en son entier*, de Mihai Șora

MARILE PERSONIFICĂRI LITERARE

FAUST, ca *homo europaeus*, fragmente din GOETHE, cu un comentariu de Ștefan Aug. Doinaș ●36

DON QUIJOTE — «un mare european», de SALVADOR DE MADARIAGA, cu un comentariu de Andrei Ionescu ●59

DON QUIJOTE sau inversiunea condiției umane, de ANTON DUMĂTRIU ●73

UNIVERSUL MORAL SHAKESPEARIAN — *on the knocking at the door of conscience in Shakespeare*, de Leon D. Levițchi ●95

De la HAMLET la ULYSSES: *Scylla și Charybda*, traduceri și comentarii în marginea lui JOYCE, de Andrei Ion Deleanu, cu o notă de Ștefan Stoescu: *Permanența unui personaj* ●117

Orizont ontologic DOSTOIEVSKI, de I. Negoieșcu ●135

FUNDAMENTALE PROIECȚII EUROPENE LUMEA CA TEATRU

Imagini din Tapiseria Teatrului Național, de ȘERBAN GABREA și FLORIN CIUBOTARU

Curajul marilor spații, de Dan Hăulică

O uriașă inimă gânditoare, de Sorin Dumitrescu

Mărturiile de atelier: Albul și umbrele sale, de Florin Ciubotaru

LECTURĂ ȘI CREAȚIE ÎN PERSPECTIVĂ ROMÂNEASCĂ

MIHAI EMINESCU: *Archaeus*, în engleză de Ana Cartianu ●147

CONSTANTIN NOICA: *Pondering over Archaeus in manuscript No. 2268* ●154

MIRCEA ELIADE: *Camoens și Eminescu, eseu comentat de Marin Bucur: Dacismul eminescian ca ipostază a latinității* ●156

GLOSSE DESPRE SPIRITUL EUROPEAN

PAUL VALÉRY: *Despre istorie, Orient-Occident, Voltaire*, în românește de Irina Eliade; *Priviri asupra lumii actuale*, în românește de Alina Ledeanu, cu un text de Irina Eliade: *A conjuga trecutul cu viitorul* ●166

ANDRÉ GIDE: *Pentru o definire a Europei de mâine* ●177

JOSÉ ORTEGA Y GASSET: *Meditație despre Europa*, în românește, cu o notă de Andrei Ionescu: *Un martor esențial* ●180

T. S. ELIOT: *Cultură națională și cultură universală*, în românește, cu un text de Lidia Vianu: *T. S. Eliot și demnitatea culturii* ●186

ANDREI BELLI: *Răsărit și Apus*, în românește, cu o notă de Tatiana Nicolescu: *«Jumătățile simetrice ale sufletului...»* ●196

THOMAS MANN: *Jurnal, Către tineretul japonez: preliminarii la Goethe*, în românește de Gheorghe Pascu ●202

FERNAND BRAUDEL: *Civilizație și cultură*, în românește de Alexandru Baciu ●209

MARTIN HEIDEGGER

Scrisoare despre «umanism» către Jean Beaufret, în românește de Gabriel Liiceanu ●215

Gînduri, Timp, Cădiri, Sălaș, Cézanne, Limba, poeme ●253

Jurnal heideggerian, de Gabriel Liiceanu ●258

CONFLUENȚE

Arta și viitorul: în Europa și dincolo de Europa. Prognoze la un colaciu al esteticienilor, de Mihai Mîndra ●267

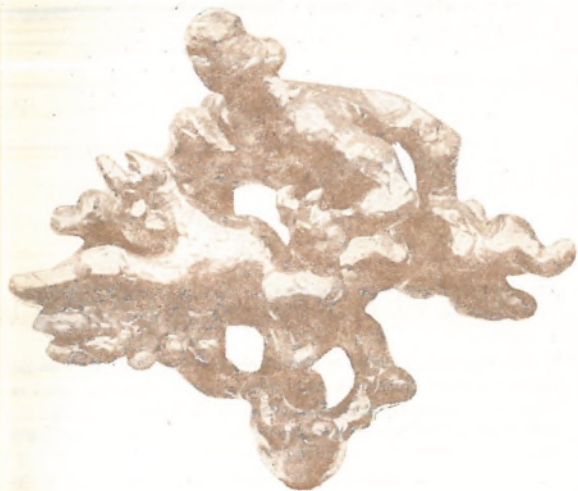
Omagii pentru LE CORBUSIER: *Omul politic față de arhitectul. CLAUDIUS PETIT și valoarea unui mare devotament*, de Dan Coma. ION NICODIM, *geometrie și sensibilitate. Articole și reflexiuni de Giulio Carlo Argan, Dan Hăulică, Anatol Măndrescu, Georges Charbonnier, Theodor Enescu, Lorenza Trucchi, Jean-Luc Chalumeau, Jérôme Peignot, Paul Gherasim* ●272

CRONICA TRADUCERILOR

Eugen Simion și Irina Mavrodin despre MARIN SORESCU, *Uraganul de hîrtie* în franceză; Florian Potra despre Iona în italiană ●273

Abordînd tema majoră a Europei ca focar de cultură și civilizație. *Secolul 20* și-a propus o incursiune într-o sferă a gândirii umaniste ce îmbrățișează milenii de creativitate și irradiație fecundă. A elabora, chiar și numai selectiv și succint, o sinteză ilustrînd, de la Apus la Răsărit, această magnifică eflorescență de gîndire și frumoasă rostire, ar fi fost, desigur, o sarcină cu neputință de încheiat în spațiul unui singur număr de revistă. Anvergura și dimensiunile acestui spirit, multitudinea personificărilor sale literare, complexitatea configurărilor sale artistice — scrutate de altfel, parțial, de revistă, aproape număr de număr, sub generice din cele mai diverse, s-au cerut adunate aici, cu o rigoare convergentă, dominată de ideea centrală a prezentului sumar: **Dimensiuni morale și permanente**. Sub semnul reuniunii general-europene de la Madrid, și în climatul de înțelegere și apropiere dintre culturi și popoare, promovat cu consecvență de țara noastră, *Secolul 20* își propune să ducă mai departe tema spiritului european, în următoarele trei numere, care vor cuprinde aspecte noi, întregind, prin texte beletristice — unele din ele inedite —, prin comentarii critice și eseuri, o imagine relevantă a bogăției europene de creație și comunicare, ca și a citorva importante contribuții românești la edificarea ireversibilei vocații umaniste a continentului nostru.

Secolul 20



EUROPA

DIMENSIUNI MORALE ȘI PERMANENTE

EUROPA

O IREVERSIBILĂ VOCAȚIE UMANISTĂ

Cu excepția Australiei — în a cărei apropiere m-am aflat, totuși — am călătorit în toate continentele lumii și oriunde m-am găsit, am simțit că eram privit ca venind de undeva, dintr-o parte specială a globului, din Europa, a cărei civilizație am constatat a fi admirată și controversată, iubită și urâtă deopotrivă.

Trăim în era comunicațiilor numeroase și rapide. Depărtările au fost înghițite, mijloacele de comunicare au fost multiplicat și diversificate, oamenii se aud și se văd la mari distanțe și călătoresc cu viteze de năchipuț chiar la începutul acestui veac. S-au dărîmat toate zidurile izolarilor, ale închisărilor. Ideile zboară dintr-o parte în alta a pămîntului și cuprind mase din ce în ce mai mari. Civilizațiile, diferitele tipuri de civilizație sînt în permanent contact și se influențează, se întrepătrund ca niciodată în istoria lor. Cu toate acestea, Europa continuă să rămîna centrul civilizației moderne. Știu că există păreri că în secolul nostru acest centru ar fi în drum de trecere a Atlanticului, dar să nu uităm nici o clipă că, oricum am privi-o, civilizația americană este de tipul civilizației europene, este copilul civilizației continentului nostru.

Cum se explică vigoarea și durabilitatea civilizației europene, cum de a reușit să apară pe un continent mic și să treacă peste secole atît de zbu-

GEORGE MACOVESCU

ciumate? În fond, în sens modern vorbind, civilizația europeană nu este atît de veche ca cea asiatică, de exemplu. Ea a început cu grecii și romanii care au adus și au asimilat în cetățile lor bogățiile altor civilizații, din care au creat o civilizație proprie, autentică, originală, răspîndită apoi pe întregul continent, avînd trăsăturile ei specifice, apărînd ca o entitate unitară. Și totuși, încă de la început, în această unitate s-a observat diversitatea, mai ales în ceea ce privește cultura. În trecut și astăzi, se vorbește despre civilizația europeană din antichitate, dar despre cultura greacă și cultura romană. Și procesul a continuat de-a lungul celor două milenii, acest proces al diversității în unitate, accentuat pe măsura apariției în Europa a unei multitudini de popoare. În cadrul specificului civilizației europene, fiecare popor și-a creat o cultură individuală, marcată de personalități mari care, pornind de la caracteristicile poporului lor, au contribuit la apariția și dezvoltarea civilizației și culturii europene.

Această diversitate în unitate a dat forță civilizației europene, forță de rezistență la năvăliri și distrugerii cauzate de războaie — și nu puține au fost și năvălirile și războaiele pe continentul nostru — după cum i-a dat forță de expansiune, ajungînd pînă în cele mai îndepărtate colțuri ale pămîntului. Să nu uităm că expansionismul civilizației europene are la

origină interesul economic de cucerire a unor bogății exterioare continentului, dar, pe de altă parte, de asemenea nu trebuie uitat că poftele de cuceriri nu ar fi putut fi satisfăcute dacă acolo, departe, nu ar fi fost dusă o civilizație puternică, superioară din toate punctele de vedere. Aceasta este o realitate dură, crudă uneori, dar o realitate a istoriei evoluției omenirii. În definitiv și pe continentul nostru s-a petrecut acest proces. Ideile înaintate ale revoluției franceze din 1789 au fost duse în ținuturile europene stăpînite de feudalism pe virful baionetelor armatelor lui Napoleon. Dramă a istoriei. Dar tocmai de aceea ne civilizăm, pentru a evita asemenea drame și pentru a găsi alte mijloace de răspîndire a civilizației decît virful de baionete sau, astăzi, turelele de tancuri și fococasele de rachete.

S-a vorbit și se vorbește în lume despre spiritul european, ca expresie a civilizației și culturii europene. Contradițiile dialectice nu lipsesc nici aici. Privit de pe continentul nostru, din catedrala de la Chartres, din capela Sixtină, de sub streșina Voronețului, din Muzeul Prado, din Muzeul Ermitaj, din colegiile de la Oxford, din laboratoarele de cercetare atomică de la Dubna, de pe hidrocentrala de la Porțile de Fier, din bibliotecile savanților sau de pe mesele de lucru ale altor scriitori europeni, spiritul acesta apare în postura unui mesager al umanismului, al dragostei și respectului față de om, de existența lui, de rosturile lui pe acest pămînt. Omul nu ar fi fost *Om* fără acest spirit umanist, prezent de altfel și în alte civilizații și culturi. Noi, europenii, sîntem mîndri că pe continentul nostru au apărut marile idei care au răscolit lumea. Aici, în Europa, s-au născut și Aristotel și Platon și Kant și Marx. Fără teoriile einsteiniene nu am fi putut pătrunde în tainele existenței universului sau universurilor, Tolstoi și Balzac, Goethe și Cervantes, Byron și Eminescu, Mozart și Beethoven, Michelangelo și Brâncuși, Rafael și Van Gogh sînt europeni. Ce fantastice bogății spirituale a născut acest continent al nostru ! Ce forță spirituală generează neconținut europenii !

În acest veac al marilor lumini, al marilor revoluții și al marilor descoperiri, de pe continentul nostru au pornit două războaie, cele mai catastrofale din toată istoria omenirii. Ființa umană, în orice parte a pămîntului s-a aflat, s-a înspăimîntat, zguduită de perspectiva dispariției

speciei, mai cu seamă după apariția armelor atomice. Dar, tot de pe continentul european au pornit și ideile generoase ale păcii durabile și egale pentru toate popoarele lumii. Și pentru a da un exemplu, europenii au lansat inițiativa organizării securității acestui colț al pămîntului, unde au răsărit și lumini strălucitoare dar și cruzimi și nedreptăți de neînchipuit.

Negocierile pentru începerea procesului de construire a unui nou sistem de securitate în Europa au fost extrem de grele. Trebuiau înfrînte și înlocuite concepții vechi cu privire la drepturile egale ale popoarelor și statelor, la sferele de influență, la blocuri, la independență și suveranitate, la interesele economice, politice și culturale ale tuturor celor ce formează statele europene. Trebuiau găsite noi concepte politice și de drept, dar, mai presus de toate, era și este necesară stabilirea unei atmosfere de încredere reciprocă, poate cea mai grea misiune asumată de către europeni. Pentru că nimic nu se poate realiza fără această încredere în buna credință a tuturor celor care au intrat în negocieri, în dorința de a se ajunge la anumite hotărîri și de a le respecta în practica relațiilor internaționale.

Conferința de la Helsinki din 1975 a fost o realizare de substanță a spiritului umanist european. S-a făcut dovada că, în ciuda marilor diferențe dintre cele două sisteme sociale și politice existente pe continentul nostru, în ciuda divergențelor numeroase dintre multe state europene, se poate ajunge, totuși, la un numitor comun atunci cînd se negociază cu responsabilitate și bună credință. Rolul României și al Președintelui său, tovarășul Nicolae Ceaușescu, a fost hotărîtor în ducerea la bun sfîrșit a Conferinței de la Helsinki. Cine va studia istoria negocierilor pentru securitatea europeană va înregistra fără îndoială contribuțiile substanțiale ale țării noastre.

Procesul de construire a edificiului securității și păcii în Europa continuă. După înțînirea de la Belgrad din 1977, a urmat reuniunea de la Madrid, încă neterminată. Prelungitele discuții au demonstrat cît de grea este misiunea acceptată de popoarele și guvernele europene, cît de complicate sînt problemele păcii pe continentul nostru, cîte noi eforturi, depuse cu calm, perseverență și încredere în viitor, sînt necesare pentru a se

înainta pe drumul început la Helsinki. Pentru că drum de întoarcere nu există. La capătul aceluia ipotetic drum al întoarcerii stă zeul Marte, înarmat cu cele mai înspăimântătoare mijloace de distrugere. Și dacă el va fi stăpîn, nu vor exista învinși și învingători, nu va mai exista nici civilizație, nici cultură, și mă îndoiesc că rămășițele speciei umane vor mai putea locui această planetă.

Spiritul european, umanismul acestui spirit nu acceptă o asemenea perspectivă și de aceea animă negocierile pentru securitate și pace.

Dar nu am judeca obiectiv, dacă nu am observa realitatea și de la celălalt capăt al oceanului.

Privind Europa de la Dachau și Auschwitz, luminile umanismului european pălesc, după cum același fenomen se petrece cînd citești istoria colonialismului european. De aceea, nu voi uita niciodată sunetul clopotelor din turnul fostului lagăr de la Buchenwald. Într-o dimineață cețoasă de toamnă, văzusem urmele holocaustului. Intrasem în curtea morții și a degradării umane după ce vizitasem în Weimar casa memorială a lui Schiller și după ce mă opriseam în camera unde, pe patul morții, în ultima lui clipă, Goethe ar fi strigat: « Licht, mehr Licht ! » Auzind dangătul trist și în același timp avertizant al clopotelor din turnul de la Buchenwald, am optat, încă odată, în acea dimineață cețoasă de toamnă, pentru umanism, pentru spiritul european, pentru acel goethean: « Licht, mehr Licht ! » Am făcut-o, pentru că în ciuda unor... erori ale istoriei, cred în forță, în geniu, în spiritualitatea omului. Aceasta a fost opțiunea mea atunci cînd am hotărît să devin comunist.

J. LIPCHITZ,
« Prometheus în luptă cu vulturul », bronz, 1943



DE LA MITOLOGIE LA ISTORIE

ANDREI BREZIANU

EUROPA ȘI CADMUS

Note pentru tipologia unei civilizații

«Nici o îndoială că, precum numeroase alte noțiuni înalte și cuprinzătoare, acest concept — Europa — a devenit problematic: nici o îndoială însă că supraieuirea noastră atrăgă tocmai de restaurarea lui». În asemenea cuvinte, un poet din inima Europei — Hugo von Hofmannsthal — formula, încă devreme, în anii interbelici, acuta necesitate a unei redefiniri a Europei ca noțiune și spirit. Și, mergând mai departe, scriitorul era de părere că Europa, în acel sens, nu va fi descoperită la capătul vreunui efort de abstracțiune, «nici diminuând sau făcând să crească — mult ori puțin — conceptul de națiune; și mai puțin încă, recurând la evocări sentimentale. La asemenea noțiune majoră sufletul se cuvine să urce pe trepte din zestre sa cea mai aleasă: trăirea însăși, experiența dobândită, spiritualizarea. Căci descoperirea, aici, se face în manifestările cele mai înalte ale fiecărei națiuni; unde cu atât mai limpede spiritul se lasă identificat, cu cât se rostește, prin el, mai răspicat, ceea ce fiecare națiune posedă propriu în gradul cel mai înalt. Marile genii ar fi de negândit altminteri. Ele sînt într-adevăr universale. Dacă națiunea este destinul lor, Europa este experiența lor trăită» (în *Gesammelte Werke*, Prosa IV).

Sugerat aici cu finețe, acel joc dialectic dintre universal și național, dintre popoare și genii lor reprezentative, asuma, în ochii poetului, funcția necesarei plîghii de ordin intelectual, indispensabilă scrutării și urmăririi cit mai lucide a conceptului propus: Europa ca experiență trăită; nu însă ori și cum, ci în manifestarea culmi-

națiilor ei revelatorii. Urmărire — mai e nevoie s-o spunem? — niciodată încheiată. Căutare al cărei model îndepărtat (și am dori să evităm mrejele evocărilor sentimentale, împotriva cărora tocmai avertiza poetul) — pare, oricît de paradoxal, să fi fost sădit în chiar structurile tipologice de simbol, prezidînd, ca o ursită, asupra stării de conștiință din care s-a născut, indimenticabil, mitul Europei: frumoasa în căutarea căreia Cadmus, fratele ei bun, pornește pe itinerarii aventuroase, în acea urmărire indefinită, peste ape și pămînturi, într-o arhetipală translație către ținuturile unde soarele apune; și plină în inima fioroasă a necunoscutului, înaintea acelei peșteri primordiale dintr-o selbă nepătrunsă. Legenda, în liniile ei mari, este cunoscută: în actul acelei căutări, Cadmus, rămas singur, va răpune — gest sacral — balaurul păzitor al grottei; ca semănîndu-i în țărîna dinții, acolo, în crucea sălbăticiunii, să își scuite, din colții ucigași, o primă semînțe aleasă de frați și interlocutori: oștenii lui la minie, ziditorii Thebei vechi, cărora fratele Europei le aduce în dar arvuna abstractă dinții a comunicației durabile: alfabetul. Semînce miraculos al literelor (l s-a spus «gramatoforul»), Cadmus ilustrează — legat de această primitivă căutare a Europei — un anume implacabil neastîmpăr germinativ, impulsul însuși al spiritului diseminator de cultură.

Și fie că luăm acest ultim termen prin antiteză cu opusul său clasic, noțiunea de *barbaries*; fie că încercăm să-l luminăm complementar printr-o noțiune soră,

aceea de civilizație, rămânem confrunțați cu aceeași dificultate a definirii unei realități pe cât de complexe pe atât de rebele unor încercări intangibile. Curios, acest mit al Europei, ca și mitul lui Cadmus, alăturate aici fugăr, prin metaforă, ideii de cultură, se lasă într-adevăr surprinse mai ușor în arăstările proteice ale civilizației palpabile în care le aflăm integrate congenital, decît în abstracția vastă a unor noțiuni-pivot, oricît de definitorii. Referindu-se la sfera aceasta mai largă, un gânditor britanic din zilele noastre, Sir Kenneth Clark, își formula chestiunea punînd, în toată simplitatea ei, o întrebare cheie: «What is civilization?» spre a-l da, apoi — desigur maiuetic —, un răspuns preliminar deconcertant: «I don't know». Eiselst se grăbea să sugereze în continuare că unei definiții priplite, în termeni abstracți — oricum problematici —, îi este preferabilă o recunoaștere a faptelor clare. Și, recurînd la sentința lui John Ruskin, «autobiografia popoarelor mari stă așternută în trei manuscrise: biblia faptelor, biblia civiltutii și biblia artei lor» — scotea în prim plan vrednicia aparte a artelor, floarea cea mai durabilă a creațiilor geniului uman. Ea, de bună seamă, această floare, explică de ce, în eluzivul joc al căutărilor europene — mit sau concept — ceea ce ni se descoperă este, înainte de orice, demnitatea operei și a zestreii ei de cultură.

Zestre notabilă, în ochii, închegarea noțiunii însăși de civilizație la scara unui continent, fruct intelectual ce-l aparține de la izvor: dacă într-adevăr, și alte părți ale lumii — Asia, America precolombiană, Africa sau Oceanis — au fost de-a lungul mileniilor purtătoarelor unor tradiții viguroase tinînd de una și aceeași sferă, ilustrată de alfel de ele în modalități exemplare, Europa este cea care ajunge totuși printr-un fin și îndelung proces de filtrare și reflexie, să se autocunoască și definească în calitate de cultură, încercuind din aproape în aproape, precizînd și denumînd, în sfîrșit, pentru înțila oară noțiunea ca apasă nu a unei nații — oricît de mari —, ci al unui întreg continent; mai mult, transformînd-o într-un instrument extensibil de interpretare.

Zestre notabilă, apoi, pentru conservarea, în sinul ei, (în pofida diversității pîrșilor ce o compun) — a unei admirabile continuități de identitate, nominal asumată și păstrată, ca niciăieri între celelalte părți ale lumii: Asia veche ea însăși n-a fost conștientă de denumirea ei decît prin prima Greciei, și aceasta intr-un sens partitiv, de care vastitățile continentului ca întreg au fost secole de-a rîndul, neștiutoare. . . Începînd de la cele mai arhaice atestări ale numelui, la Hesiod, și la «pîrșentele istoriei», Herodot, trecînd prin Thucydide și Strabon, literale au conservat aici, ca pe un lucru distinct, mărturia acestei egide, îmbrățișată încă de la obîrșii ca un reper statînd de memorie. Horașiu, spre o pildă, în *Oda dedicată Galateei*, pune în gura zeller profetia după care Europei îi era sortit un viitor fără perche: «bene ferre magnam disce fortunam; tua seculis orbis nomina ducet». Moschos Syracuseanul, înaintea lui, în rafinata sa *Idilă*, reluată mai tîrziu de Ovidiu, acest îndepărtat, latin strămoș al poeziei noastre, — el și alții încă, aștern fiecare în scris numele tutelar al Europei, îngînat apoi, veac după veac, în pofida mușărilor, ingenuncherilor și prăbușirilor — de la Isidor, cronicar al bășărilor lui Carol Mare, la Nithard («tota occidentalis Europa» — scria el, după anul 800, vorbind de imperiul carolingian) —, și pînă la Dante care, în *De Monarchia* vedea în ea cea mai aleasă dintre pîrșile lumii: «Europae nobilissima regio» (II, 2). Ceva mai tîrziu, Pius al II-lea Piccolomini, cel care, primul, avea să proclame în forul cîrtărilor europene apartenența românilor la marea familie a popoarelor descinse din Roma, vedea, patetic, în Europa amenințată atunci de primejdia Semilunii, imaginea splendifei de vatră, casă și cămin al tuturor: «in Europa, id est in patria, in domo propria, in sede nostra per-

cussis, caesique sumus» (în *De Constantinopolitana clade ac bello contra Turcos congregando*). «Europa, fața frumoasă a lumii» — cum avea s-o numească, baroc, Baltasar Gracián — «gravă în Spania, chipeșă în Engliera, sugubeață în Franța, înteeptă în Italia, fragedă în Germania, scriptoare în Suedia, cumințe în Polonia, molatecă în Grecia, posacă în Moscovia» (*El Criticón*, III, 4). Europa, focar plural de lumini și de ombre, despre care, mai aproape de noi, Paul Valéry se întreba: «L'Europe deviendra-t-elle ce qu'elle est en réalité, c'est à dire un petit cap du continent asiatique? ou bien l'Europe restera-t-elle ce qu'elle parait, c'est à dire la partie la plus précieuse de l'univers terrestre, la perle de la sphère, le cerveau d'un vaste corps?» (*Variétés I*, 24). Europa, în sfîrșit, alcătuită din atîtea contradicții și dihotomii, clădită din particularisme, minată totuși, neistovit, de apetența universalității; plămîdită din spirit și fier, dintr-un amalgam deconcertant de extreme, practică și abstractă, conservatoare și inovatoare, carniă și angelică, belcoasă și pacifică, tradițională și revoluționară — patrie a utopiilor —, «casa, locul și tîrîmul nostru», cum bine o numea Aeneas Sylvius, Europa, desigur, în planul global al culturii, reprezintă o categorie unică prin mobilitate: suma unor dinamisme în continuă expansiune, ispitind obstinat și eludînd totodată, în multiple maniere, ochiul scrutator al inteligenței, ea nu conținește, într-adevăr, să pună un semn major de întrebare.

«Ce este Europa?» se întreba Paul Hazard în finalul cărții sale despre *Grița cîștingiei europene*, privind retrospectiv o importantă etapă din evoluția geniului european. «O gîndire veșnic nesatisfăcută» — răspundea el —, «neîndurătoare cu sine, urmîrînd fără răgaz două scopuri: fericirea mai întîi; apoi, ceea ce i se pare a fi poate și mai vital, și mai scump încă — adevărul. De îndată ce găsește însă, cumva, satisfacție pentru această dublă exigență, înțelege că nu are în mîini decît provizoriul și relativ, și că nici asupra acestora nu poate exercita o stăpînire durabilă; și lat-o pornind din nou, în acea căutare fără de sfîrșit — gloria și pedeapsa destinului ei totodată». Tot el, încercînd să surprindă mai exact caracteristicile definitorii ale aceluiași spirit, enumera mai înțîl nevoia de invenție, apoi patima descoperirii și, în sfîrșit, exigența critică, însușiri atît de manifeste, încît — sublinia istoricul literar — «le putem considera trăsăturile dominante ale cîștingiei europene».

Abordînd același subiect dintr-un unghi mai pragmatic, John Bowle pune în dezbatere problema trăsăturilor distinctive, atacînd tema frontal: «Ce calități au contribuit la rolul acesta decisiv jucat de civilizația europeană în știință, politică, dezvoltare economică, în viața intelectuală și artistică a lumii? Aspectul ei cel mai original sare în ochi: e amprenta și impulsul practic, distingînd această lume de toate celelalte cu începere din secolul al XVI-lea, și care, odată cu revoluția industrială, au putut crea, încă oară, premisele unei civilizații mondiale. Această inițiativă, atît de caracteristic europeană, pare să reflecte, într-adevăr, o trăsătură de familie». Și, mai departe: «În contrast cu caracterul conservator al tuturor civilizațiilor anterioare, europenii sînt aceia care, în mod deliberat și-au propus cu bună știință să transforme lumea. Avem aici influența lor cea mai originală și mai decisivă, cea care a modificat toate aspectele materiale ale condiției umane, îngăduind omenirii într-o măsură tot mai mare, să modeleze pămîntul, ba chiar să vadese dincolo de granițele lui» (în *The Unity of European History*, Oxford University Press, 1970).

Punctele de vedere, de bună seamă, s-ar putea multiplica, îngăduind abordări variabile, pe fronturi tot mai diversificate și mai largi. A polemiza cu unele laturi deschise dezbaterei din asemenea explicații ar fi probabil nepotrivit în acest loc. După cum ar fi lipsită de sens, aici, o digresiune critică amănunțită asupra unor

orgolioase hiperbole, cea din imaginea hegeliană, de pildă, după care Europa ar fi «țelul final al istoriei» în milenara ei rotație de la răsărit către apus. Sau din viziunea delimitativă a lui Karl Jaspers, concentrând la un moment dat caracterul Europei în noțiuni substantive, ca acelea de Libertate, Istorie sau Știință.

Încercînd să regîdim, dincolo de emfaza poetică a unor astfel de imagini, conceptul de Europa ca experiență creatoare de cultură, am opta, tocmai de aceea, pentru cîteva criterii întemeiate pe un *distinguo* ordonator, în funcție de care discriminările să poată fi mai limpede sesizate. Fără a nutri ambiția originalității (deci, poate, sub raportul rîndirilor), atare încercare ar avea drept scop să deosebească acele trăsături care, de-a lungul istoriei, și-au dovedit într-un mod specific apartenența la spiritul acestui continent, de cele care, în grade și modalități diverse, au fost totuși împărtășite și de alte arii de cultură și civilizație. În acest sens, judecarea ar trebui pornită de la punctul arhimedic pe care credem că pivotează, istoric și cultural, cele mai grăitoare înfăptuiri ale omului european și de la care, în consecință, se revendică — în termenii unei causalități morale, — ceea ce numim astăzi categoria mentală de Europa. Dacă e să acceptăm asemenea premise, ar fi vorba aici, înainte de orice, de trei dinamisme majore: imboldul cunoașterii, sau *appetitus cognitionis*, imboldul tranșălei, sau *appetitus translatiōis*, în sfîrșit imboldul comunicării, sau *appetitus communicationis*.

Appetitus cognitionis

«Ni le rationalisme, ni le progrès» — afirma surprinzător, prin 1946, André Malraux, într-o prelegere ținută la Sorbona — tăgăduind acestor însușiri (cel puțin în parte pe nedrept) — funcția de caracteristici europene. «L'optimisme, la foi dans le progrès sont des valeurs américaines et russes plus qu'européennes», mai spunea el. Referindu-se însă mai departe la foamea cunoașterii, scriitorul sublinia — nu fără dreptate —: «La première valeur européenne, c'est la volonté de conscience. La seconde, c'est la volonté de découverte... Nous sommes en face d'un monde inconnu; nous l'affrontons avec conscience. Et ceci, nous sommes seuls à la vouloir. Ne nous y méprenons pas: les volontés de conscience et de découverte, comme valeurs fondamentales, appartiennent à l'Europe et à l'Europe seule». Cumva retoric, iată, într-adevăr, surprinse aici calitățile morale străvechi, cele exprimate încă din zorii Renașterii în cunoscutul îndemn al lui Dante, exhortînd generațiile prin gura lui Odiseu:

Considerate la vostra semenza
Fatti non forte a viver come bruti
Ma per seguir virtute e conoscenza.
(*Inferno*, XXVI, 117—120)

Dar această «voiață de cunoaștere» se cuvine din capul locului deosebit de ceea ce întinlim la alte civilizații descoperitoare, să spunem la vechile așezăminte ale Asiei milenare: este semnificativ că marile invenții europene vin într-adevăr curios de tirziu în urma celor chineze, de pildă. Mărginindu-ne, pe un plan pragmatic, la cîteva cardinale descoperiri precum busola, ceasornicul, praful de pușcă și desigur, tiparul, nu aparțin Europei, ci, «protocronic», Asiei. Tardiv, în virtutea determinărilor materiale cunoscute, fiecare din acestea a lucrat însă un rol uriaș în evoluția conștiinței umane, și toate la un loc vin să demonstreze o anume ireducibilă foame de cunoaștere, specifică tocmai Europei. Aici busola — odată cunoscută — devine

instrumentul navigației în oceanul planetar; aici, ceasornicul — odată aplicat metodic, începînd din secolele XII—XIII, devine un mentor — măsurătorul însuși al vieții — accelerînd și rentabilizînd toate activitățile productive ale omului; aici, praful de pușcă, odată pus în practică — oricît de tragic și nedrept de multe ori — se transformă în spărgătorul fortărețelor și zidurilor de rezistență; aici, tiparul, în sfîrșit, modelatorul principal al culturii vestice — odată prefăcut în *mass-medium*, devine cea mai penetrantă dintr-o serie de tehnologii ale civilizației scrise, sau, cum foarte pregnant îl numea Marshall McLuhan, «an aggressive and militant absorber and transformer of cultures».

Or, toate aceste mijloace ținînd de sfera germinală a civilizației moderne fuseseră — uneori cu sute de ani înainte — cunoscute altora, fără ca totuși efectele lor în ordinea practicii sociale să fie în nici un fel comparabile cu explozia de cultură materială și spirituală cărora aceleași invenții le-au servit de vector în orbita europeană. Ce factor explică diferența?

Jacques Le Goff era de părere că «în istoria civilizațiilor, ca și în cea a indivizilor, copilăria este factorul hotărîtor. Mult, într-adevăr, dacă nu totul, e pus tocmai atunci în cumpănă». Importanța covârșitoare a acestei causalități îndepărtate — dar nu mai puțin efective, pentru că de ordin lăuntric —, nu va fi niciodată subliniată îndeajuns. Din leagăn, iată (și vom zăbovi, nu întîmplător, asupra cîtorva repere de vechime) în ceea ce privește voracitatea de cunoaștere a Europei, o trăsătură tipică a fost urmărirea în suită, pînă la ultimele consecințe — practice și intelective — a tuturor descoperirilor începute; aplicarea metodică, obstinată a spiritului dialectic în scrutarea infinitelor ademeniri ale realului. Această neoprire a cugețului. Această insașiabilă angrenare a raționamentului — deductiv și inductiv — în mecanisme de judecată atacînd, progresiv sau pripit, misterele cele mai înalte ale materiei și spiritului, unelînd să dezvelească totul — de la atom și piatra filosofală pînă la divinitate. Nu altfel se explică, în marea arc simbolic legînd antichitatea de vîrsta de mijloc, pînă în plauza lui Platon de către Augustin, la lui Aristotel de către Scholă; ca și, în planul poeziei, cutreărtoarea ascensiune morală spre *Paradis* din *Divino Comediu*, expresie admirabilă a unei voințe de cunoaștere năzduș să treacă dincolo de vizibilul și tangibilul a imediat, pînă în sferile empiriului, disecate mental —, înaintea poetului, în distincții și contradicții raționale, de logicieni și magistri de gîndire, ca Petrus Lombardus sau Aquinas (pe al cărui edificiu de idei întregul op dantesc se sprijină, de altfel, în articulațiile sale esențiale).

Dar, în această ordine, a datului intelectual (indisolubil legat de spiritul critic) — în neîntrerupta serie care urcă de la Quintilian și Macrobius pînă la Ieronim, Cassiodor, Isidor Sevilian, Aldhelm, Beda și Alcuin —, culminația emblematică este, desigur, aceea oferită de un cadru instituțional precum cel întrupat în ideea europeană de Universitate, creație și penepieră totodată ale unui apert cognosciv crîva dezordine și răzlețirea cunoștințelor i-au fost și i-au rămas străine: «non sunt multiplicanda entia sine necessitate» — («nu sînt de multiplicat entitățile fără necesitate») afirmase, într-un raționament celebru (vesti-tul său principiu de argumentație «in lamă de brici»), William Ochham, devreme în secolul al XIV-lea. «Universitas scientiarum», așezămînt care — de la Apus la Răsărit — se multiplică pe bătrînil continent, nu fără fundamente și necesitate (începînd din anul 1158: Bologna; treceînd prin Oxford: 1168; Padova — 1222, Neapole — 1224, Toulouse — 1230, Salamanca — 1255, Sorbona pariziană — 1257, Coimbra — 1288, Roma — 1303, Praga — 1348, Cracovia — 1364, Viena — 1365, Pecs — 1367, Heidelberg — 1386, Köln — 1388, Louvain — 1426) — această instituție intelectuală, zic, dă pînă în ziua de astăzi, fapt semnificativ, întreaga termi-

nologie a pedagogiei cunoașterii : de la seminar și catedră la facultate, la titlurile de doctor, rector, decan, licențiat „la Universitatea” cunoștințelor trecute prin rețortele unor asemănătoare, și figurind în panoplia de succurși ale Europei, ar fi, desigur, cu neputință să cîrîm într-o enumerare, chiar sumară. Precedentul renascentist al lui Pico della Mirandola, pregătit să diserteze, cîndva, *De omni re scibili*, (în fapt, acum o demonstrează Henri de Lubac, doar despre un important număr de teze *in omne genere scientiarum*!) — rămîne fîrște, mai curînd un ambițios, dar caduc, memento de record abstract.

Așa cum sublinișcu multă justete Edgar Poe, „nu se desprinde vreo idee mairăuă, structuri literare – (1967) acea dezvăluire treptată, prin succese explorări, a planetei ca întreg unitar, a contribuit într-o măsură uriașă la „transformarea din adinc a ființei umane, fixind-o în contextul fără precedent al unui alt cadru cosmic. În primul rând, aceste descoperiri au forțat atenția ochiului, izbindu-i cu imaginea unor aspecte atât de multiple și de neobișnuite, încit i-au activat funcția cunoscătoare. L-au făcut, prin acest exercițiu, aplicat la solicitarea lumilor depărate, să se deschidă interesat și asupra unor detalii din familiile murei natale, pe lângă care privirea lui aluneca distrasă, deoarece ele nu intrau în raza, redusă, pînă atunci, a dimensiunilor sale intensive. Amplificându-i și afirmându-i întreaga aparată organică de absorbție a impresiilor, omul devine un înedit polilor de înregistrări, invadat de un imens apetit perceptiv. El descoperă un univers plin de păsări, de articulații, de mișcări, de prefaceri înmîite. Pe baza lor, omul împletește alte tipuri de asociații, vede alte serii de raporturi între lucruri, se orientează după alte coordonate ale reflecției, ceea ce va avea repercusiuni epocale în literatură”. Mai mult încă, „ideea de lumi noi sau lumi uimitoare, trezită do surprize explorărilor geografice, sugerează și eventualitatea descoperirii corespunzătoare a conținutului uman, explorarea necunoscutului din om pentru a găsi într-insul o lume lăuntrică” (pp. 44 și 48).

de «personalitate». Căci ce este, în ultima instanță, și în accepție europeană, zestrea morală a națiilor, decât tocmai suma afirmării că mai multor personalități creatoare, devenind îmbogățesc ca o eflorescență, în diversitate, a genului lor, specialitatea lumii? Termenul înșuși (în sintagma ca «om cu personalitate», sau «personalitatea distinctă a unui oraș, sau a unei țări») — necunoscut inițial altor culturi, și care prin uzaj european, a devenit un instrument indispensabil în vocabularul culturii, ar putea fi aici invocat, ca întreaga cuprindere a denotațiilor sale, avându-și, toate rădăcinile în aceea de persoană și de răspundere personală. Și care este personalitatea culturală a Europei? Sintem îndreptățiți să ne întrebăm acum, pornind tocmai de la asemenea precizări notionale și terminologice. Este chiar tema acestor gânduri despre trăsăturile distinctive ale culturilor, unde printre altele, s-a născut persoana: nu insul ca un individ — unități pină la un punct anonime și seriale ale căror corp amorf — ci cea «indivizibilă substanță a naturii raționale», așa cum o definește, în regescul ei dominion, încă din secolul al VI-lea, autorul *Mingilor și Filosofiei*, Boetius: «un univers moral, integrat marei familii umane și, în același timp, micșorat de dublul său resort interior al inteliecției și vorbirii». Zestrea — cultura — cu libertatea opțiunii și demnitatea responsabilității; pîrgă și conștiință lucătoare, acționînd autonom asupra sinelui și asupra celorlalți; voința, după îndemnul mirandolian din *De Hominis Dignitate*: «Potrivit voinței tale, în puterea căreia te-am încredințat», domnindu-se și dominînd, lăsîndu-și asupra lumii pecetea. Sau, în alte precizări succesive, ego-ul introspectiv a lui Montaigne; trestia cugetătoare din cunoscutul topos pascalian; ego subiectiv și industriuos al filosofilor englezi; unitatea irepetabilă din alea cărei miriade solidare dar distincte, se alcătuiește Leviathanul lui Hobbes, și din alea cărui opțiuni, liber asumate, Rousseau vedea născîndu-se Contractul social.

Appetitus translationis

larg de cultură, traduceri ale artei în sens propriu —, ceea ce rămâne revelator este extraordinarul dinamism al spiritului european în act, mobilitatea, suplețea și eficacitatea mecanismilor sale de transfer, mutație și revoluție, pe arii progresive tot mai largi de cuprindere. Simbolul material al fenomenului ar putea fi, la fel de bine, arhaica navă a lui Jason, caravela, sau aripile mitologice ale lui Icar. Egidă ei spirituală în cîmpul literaturii nu poate fi însă altă decît tema Călătoriei — de la *Odiseea* homerică și peripul argonauților, la cavaleriască, neostoita căutare a sfîntului Graal; de la peregrinările pedestre ale romanelor picaresce la nobilele cărări pe care celei Don Quijote, eroul lui Cervantes; de la epopoeia poetică, înflorată și baroc al unor Tasso sau Camões, la proza nudă, acidă, de călătorie abstractă, a lui Swift; și, de la toate acestea, la cea *summa* a multor translații de literă și artă, monumentalul *Ulysses* al lui James Joyce.

Spre deosebire, într-adevăr, de alte vechi tipuri de civilizație care, așa cum observa George Steiner, au dăruit, dintr-un instinct foarte propriu, alegîndu-și ca formă de existență culturală «staza sau o circularitate mitologică» (în *Bluebeard's Castle*, 104), modelul european se remarcă prin forme radiale, urmînd traiectorii progresive, inexorabil polarizate înainte, magnetizate parcă, în acceerație crescîndă, de sortilegiu, niciodată epuizat, al noului. Acest «impuls al traiectoriei» se dovedește în ultimă instanță un corolar dinamic de prim ordin, conatural «apetivului cognitiv», ale căruia trăsături s-au suferat mai sus. Dar ceea ce caracterizează «demersul călător» al spiritului european (și atingem aici o importantă trăsătură distinctivă), este ordonarea sa în jurul unui sentiment al stabilității fundațiilor, acel simț tipic al «nostos»-ului, termen prin care desemnăm limanul revenirii perpetue la obîrșii și vatră (cuvîntul *nostalgia* provine și el, din această veche tulpină elină). Este vorba de reversiunea oricărei traiectorii — oricît de îndrăznește — prin raportarea ei ultimă și constructivă la locul de pornire.

În planul material-spațial al translațiilor, toate leșirile omului european împinzînd astăzi cu rețeaua lor vasta geografie a planetei s-au caracterizat, într-adevăr (spre deosebire, să zicem, de marile migrații barbare, de cele mai multe ori extinse pînă la spulberare), printr-un perseverenț simț al legăturii cu temelele de acasă. Într-o ordine paralelă, aceleași instincte al rădăcinilor explică, printre altele, de ce căzura, timpul trecut ca o modalitate a prezentului, trăire hrănită din reperi, diacronic împărțite, ale unui tezaur vechi și pururi reîmpropătat, de frumusețe intelectuală și artistică. O subtilă alchimie a sevelor în stare de circulație perpetuă, leagă într-adevăr trecutul de prezentul Europei printr-o obstinată trăsătură de unire. Analizînd acest aspect particular al izvoarelor Europei, cu referire mai specială la sfera unde nobile ofrande de comori navighează de la o literatură la alta și de la un veac la altul, E. R. Curtius scria: «Pentru literatură, orice trecut este sau poate deveni prezent. Homer poate fi actualizat printr-o traducere nouă, și Homer-ul lui Rudolf Alexander Schröder este altul decît al lui Voss. Eu pot oricînd să-i evoc pe Homer și Platon pentru că fi „posed”, și fi posed integral... „Prezentul atemporal” propriu literaturii prin excelență, arată că literatura trecutului poate oricînd să participe la literatura prezentului respectiv. Astfel Homer trăiește în Virgiliu, Virgiliu în Dante, Plutarh și Seneca în Shakespeare, Shakespeare în Götze von Berlichingen a lui Goethe, Euripide în Ifigenia lui Racine și în cea a lui Goethe. Sau, în vremea noastră, 1001 de nopți și Calderón în Hofmannsthal; *Odiseea* în Joyce; Eshil, Petronius, Dante, Tristan Corbière și misticii spanioli în T. S. Eliot... Există, în sfîrșit, o abundență de personaje plămuite cîndva de poezie și care pot fi reîntreprinse la

nesfîrșit: Ahile, Oedip, Semiramida, Faust, Don Juan» (în *Literatura europeană și eul mediu latin*, 23, și 24).

Ar fi desigur tentantă aici o digresiune mai amplă asupra conștiinței continuității și înrudirii literelor din Europa, căci, așa cum sublinia autorul, dintr-un anumit punct de vedere, «literatura Europei constituie o unitate de sens». Legat de acesta, ceea ce reține în primul rînd atenția e însă un aspect particular, de importanță totuși majoră pentru o mai exactă înțelegere a resorturilor interioare pe care, cauzal și instrumental, o atare coeziune se sprijină. «Unitatea de sens» a literaturilor Europei presupune într-adevăr act diversitate cît și o subtilă lungime comună de unde. Aceasta singură este de natură să dea pluralității orchestrației delectabilă a unui întreg organic. Or, dacă acest concert al diversității europene s-a putut manifesta, încă din antichitate, ca un autentic bun comun, hrănindu-l al mai multor spirite, lucrul se datorează printre altele, aceluși mecanism particular de translație amintit și mai sus, asupra căruia merită să poposim anume, deoarece în el găsim sintetizată, în citeva trăsături pregnante, un mod specific de a fi al literaturii: traduceriile — căci despre ele este vorba — și care, aici pe continentul Europei, s-au bucurat, încă din vechime, de statutul exemplar al unui vehicul privilegiat de cultură. Nu am vrea desigur să sugerăm că alte arii de civilizație n-ar fi cunoscut, pe căi proprii sau în circuite închise, preocuparea pentru tălmăcirii, îndeobște legată de iscusințele diplomației sau ale gîndirii morale; chiar și dincolo de acestea, ar fi nedrept să trecem cu vederea că influxuri benefice au circulat sub formă de versiuni interpretative între țări de venerabilă tradiție ale extremului orient, de la China spre Japonia bunăoară. Totuși, ceea ce am dori să punem aici în evidență este caracterul cu totul deosebit, progresiv și metodic, atotcuprinzător, și pînă la urmă universalizant al efortului european de traducere, ca și puterica lui legătură cu arta literară, ceea ce îndepărtătește constatarea că, în planul aparte al culturii scrise, translația capodoperelor — întîi în perimetrul interior al Europei, apoi (pominind, mai ales, de la ideea Scripturii sacre ca mesaj universal), în vastul cîmp al globului — reprezintă o trăsătură distinctă, cu impact fără pereche în lumea spiritului, act prin calitatea cît și prin ponderea conștientă a ei de lungă perspectivă. Conceptul goethian de *Weitliteratur*, apărut tardiv — aici în Europa —, ca rod al unei lungi și vaste adunări de transferuri întrucîșpe pe teatru, inițial îngust, al literelor europene, nu ar fi fost, desigur, posibil, în afara acestei dinamici particulare, înțetînd difuziunea, adîncind înțelegerea și definind ca atare, pînă la urmă, într-o lumină nouă, rostul însuși al literaturii. În această ordine, a iradiei fecunde, noțiunea însăși de literatură universală ar fi fost de negîndit fără îndepărtatul Homer transpus de Livius Andronicus în latină; fără cel al lui Valia și Pietro Candido Decembrio, reînsoțînd *Iliada* în Renaștere; fără versiunile homerice de mai apoi ale Doamnei Dacier, ale unor Cowper, Pope, Voss, Chapman și Newman. Fără *Virgilio* lui Ieronim, Biblia lui Luther sau Noul Testament erasmian. Fără Boetius în succesive tălmăcirii, ca cea făcută de regele Alfred, sau de Chaucer; fără Chaucer însuși traducînd din Boccaccio și Guillaume de Lorris. Fără Bessarion transpunînd, după căderea Bizanțului, anticîțările grecești în latină. Fără Plutarhul lui Amyot, Strabonul lui Guarino, fără Montaigne tradus de Florio; fără Cervantes tălmăcit de Shelton; fără Rabelais în versiunea lui Urquhart; fără Shakespeare pe rînd germanizat de Wieland, Schlegel și Tieck.

Este curios de constatat cum această neîntrepruțată mișcare de translație a literaturilor — cînd brazdă în lumea spiritului și aruncînd punți de-a curmezisul Europei, a fost umorilor tradusă cu vederea în calitatea ei continuă fundatoarea deși rolul ei în edificarea conștiinței culturale a continentului, departe de a fi

neglijabil, s-a dovedit de o însemnată capitală. Importanța acestui factor s-ar putea, credem, condensa în trei propoziții: traduceri europene au condus cele dintîi — direct și indirect — la înțelegerea practică a ideii de *specific național*, întărind, prin punere în context, și cîmîntind, prin punere în valoare, identitatea culturală a limbilor și popoarelor: Kierkegaard, Poe, Ibsen, Dostoievski și Tolstoi, Omar Khayyam, Faulkner, Tagore, sau Mircea Eliade sînt, în acest sens, doar cîteva pîlde. De la Cicero, cu al său *De Optima genere oratorum*, de la Ieronim cu *De Optimo genere interpretandi*, trecînd prin Huet, Du Bellay, Chapman, Amyot, Dryden și pînă la Schleiermacher, Von Humboldt, Goethe, Matthew Arnold, Ezra Pound, Valery Larbaud, Walter Benjamin și Ortega y Gasset, tradiția europeană de critică a tălmăcirilor a condus, în al doilea rînd, la o tot mai nuanțată înțelegere a diversității ca bogăție a spiritului. În sfîrșit, și legat de toate acestea, trans-substanțierea marilor valori întru chipate în arta cuvîntului la diferitele popoare, a încețenit sentimentul de respect și de mai deapărtare prețuire a pluralității vocilor de cultură: Europa a fost cea dintîi care a știut vedea în aceasta una dintre valorile fundamentale ale civilizației ca tezaur de lumină comunicabilă. Și dacă, așa cum observa un filosof, «Europa s-a făcut vinovată de multe păcate capitale, europenii rămîn totuși aceia care au înțeles cel mai bine, cei care au arătat strădania cea mai mare de a-l înțelege mai bine pe ceilalți» (K. Jaspers). În cele mai diverse sensuri, întrepînind secole de-a rîndul viața și circulația capodoperelor, trecînd cu pasiune literatura prin filtre poliglote, apeli-tul european al translației validează distinct și simbolic această trăsătură de familie.

Appetitus communicationis

Convergența impulsului de cunoaștere cu acela de transfer nu ar putea fi alta decît aceea concretizată plenar în categoria comunicării. A puncta succint caracteristicile acesteia în cultură impune, prin natura lucrurilor un efort suplimentar de generalizare, compensat fără îndoială de scutarea cărărilor de acces spre punctele nodale ale argumentului, luminăte acum de exemplificări îndestulătoare. Nu fără temei, capacitatea unei comunități istorice de a întreprinde o gamă de contacte intelectuale cît mai substanțiale, diversificate și durabile în sfera prezentului, și — nu mai puțin —, de a-și menține organic legăturile cu trecutul, a fost considerată drept unul dintre indicatorii cei mai revelatorii ai unei sinteze de civilizație. Poștîrînd unii atare punct de vedere, Cultura nu este doar Creație: modul ei de existență este Comunicare, iar nivelul oricărei eșalon de cultură este dat de valoarea conținutului și puterea fecundatoare a emițătorilor săi majori de mesaje. (Mecanismul integrator al traducerilor, amintit și mai sus, își vede, de altfel, lumină din plin utilitatea ca factor de civilizație, tocmai prin prisma acestei noțiuni, în al cărei fascicoid de trăsături distinctive își găsește pertinent explicația o componentă majoră a spiritului uman). A pune problema liniilor definitorii prin care cultura vechilui continent se deosebește de alte arii, în termenii teoretici ai comunicației, îată un subiect care ardește însă obligatoriu în discuție distincția între factorul prim și factorul secund al oricărui proces de difuziune și împărțire. Referindu-se la acest aspect, într-un recent colocviu internațional consacrat temei «Europa și identitatea culturală», Guillermo Diaz-Plaja făcea următoarea observație: «Cînd examinăm harta geografică a Europei spre a identifica noțiunile determinate de identități culturale, raportate a literaturii care — și au izvorul în străvechilui nostru leagăn de cultură, ne dăm seama că unele din aceste expresii își demonstrează realitatea lor spirituală cu mai multă vitalitate decît altele. Ca și cînd ar putea fi denumite

europene per se. E ceea ce se produce în genere în centre determinate ca «teritorii de cultură».

Este, desigur, un truism în afirmația că nu există generații spontanee în cultură și că istoria civilizației, în dialectica progresului său necontenit, cunoaște vetre primordiale de crescută luminiozitate, înconjurată, cît puțin un timp, de arii de clar-obscur; și că, în Europa, ca pretutindeni în restul lumii, cultura s-a răspîndit și s-a dezvoltat tocmai avînd ca puncte inițiale de sprijin asemenea focare active de iradiatie: Roma și Elada veche au reprezentat, neîndoielnic, asemenea centre fecunde; ca și Bizanțul imperial, nordul Italiei și Florența renascentistă, perimetrul Provensei și cel gravitînd în jurul pînului Île de France, Irlanda monastică și «Old Merry England», Castilia spaniolă, sau, pentru noi romîni, Transilvania Școalei de la Blaj, mica Romă. Exemple ar putea fi multiplicare, dar sporul detaliului de conotație geografică nu ar muta cu mult ponderea argumentului, al cărui miez e cel exprimat în mod plastic de Antonio José de Saravia (*Para o Historia da Cultura em Portugal*, I, 45): «A aprinde în inima vieții colective scîntela de lumină a logos-ului» — la aceasta, în fond, se reduce toată istoria dezvoltării progresive a culturii. Mecanica acestei opere difuzive — «Bonum est diffusivum sui», spunea cel vechi¹ —, prezintă, desigur, asemănări simbolice cu imaginea umilă a focului întretînut în vatră, tocmai pentru ca cele mai îndepărtate unghere ale cîminului să se poată bucura de căldura; sau toate acoperșurile lumii, spațiul dintre ziduri este cel ce îmbrățișează binefacerile făcării aprinse în curtur; focul, singur, le dispensează: Vesta, pentru Roma, împărătesa Cetății din darul sacru al lui Prometeu, iar Cetatea Mamă, Roma însăși, rămîne nu întîmplător, pentru întreaga istorie a Europei, arhetipul ideal al puterii iradiante de civilizație: «Ești european numai atunci cînd ai devenit civis romanus» — afirma un istoric al culturii la care ne-am mai referit, Ernst Robert Curtius. Acest instinct al focarului necesar se vădește, de pildă, patetic și grăitor, în preluarea însemnelor Romei de către Bizanț, odată cu prăbușirea instituțională a Romei vechi. «Roma Nouă», sau a «Dona Romă», cum îi plăcea Constantinopolul să se proclame, este în fapt, modelul transpus în Orient al metropolei de cultură *κατ' ἐξοχήν*, reimplantată, ca o seamă strălă, la frontierele Asiei și Europei, pe Bosfor, și păstrîndu-și, de acolo, popoarele, spre a le face, la rîndul lor, unanım rezonante prin carte și spirit. Întreaga artă bizantină exprimă, de altfel, prin majestatea ei, năzuința acestei perfecțiuni, al cărei simbol inderadicabil — și rînd de aur și culoare, arcut din boltă în boltă către Absolut — rămîne edificiul unic al bazilicii-mame, «Hagia Sophia», fascinat și obsesia multor nații. Accesul inițial al marilor ramuri slave la cultura modernă a Europei, s-a făcut — cu puține excepții —, pornind tocmai de sub egida unei asemenea grandioase iradiări tutelare, plămîntătoare de cultură pe o vastă arie. Și aceeași voință obstinată de continuitate specific europeană, același simț al datoriei față de făcătoarea preluată din rugurile vechiei vetre, explică prestigiul ideii de Roma și mai departe: de la «Renovarea» apuseană a imperiului roman de la anul 800, sau sceptorul lui Carolus Magnus, la asumarea titlului de a «Treia Romă» de către Moscova lui Ivan al III-lea (1472), la puțin timp după căderea Tărigadului sub seceră Semilunii. Izbitoare desigur, în aceeași privință, și noțiunea de Caesar, întru chipînd, nominal și volitiv, una și aceeași iradiatie, adunată în mînșuri, de pe fruntea pururi purtătoare de cunună a Romei: ideea de «Kaiser» ca și cea de «Tar», acoperă într-adevăr, de la Atlantic la Ural, aceeași obsesie centrală — ope-

¹ «Bonum est diffusivum proprii sicut natura».

rantă, prin instituții, simboluri și persoane — la scara întregului continent, de-a curmezișul multor secole.

Polarizările diferențiate ale culturii europene stau, dintr-o atare perspectivă, sub semnul caracteristic al acestor « Rome », focare fecundă și germinănd propriile lor teritorii de cultură, de la care se revendică, într-un joc dialectic tipic european, atât Apusul cît și Răsăritul continentului, cu zestrea lor specifică și inconfundabilă de civilizație comunicată generațiilor. Nu ne vom opri aici asupra locului unic și atât de distinct al României — sau al sintezei române ca « *Romania* », adică tocmai ca « teritoriul de cultură » — în acest cadru de interferențe. Vom adăuga numai că echivalarea ideii de Roma cu aceea de Europa — pentru turci, așa cum explică Dimitrie Cantemir într-o notă la *Incrementa ac Decrementa Aulæ Ottomanicae* — « Europa este Rûm »¹ —, însumează plastic și neechivoc aceeași structură de cultură, inteligibilă prin prisma tipului tradițional de adresare radială « Urbi et Orbi », exprimînd raportul unui dialog între părți: între receptor și focare și între orbite și centre. Modelul ține, evident, de esența însăși a comunicării, reverberîndu-se din treaptă în treaptă în interiorul tuturor sferelor activ corelate din punctul de vedere al informației: de la cap sau de la inimă, la trunchi și la membre, de la metropole la provincii, sau — la nivelul persoanei — de la personalități la publicul mare (de la Shakespeare, să spunem, la spectatori teatrului său); de la zămislișorul operei, la contemplatorul ei (de la Brâncuși, să spunem, la privitorul *Păsării în văzduh*); de la romancier, la cititor (de la Tolstoi, bunăoară, la milioanele de împăcimiți ai lecturii). *Ars gratia artis*: dinamica spiritului — printre-o imponderabilă grație — este refluxantă; este ceea ce teoria comunicării numește astăzi *feed-back*. O hrană înțelept împărtășită devine, într-adevăr, sămînța altor creșteri. Cel care primește devine, la rîndul său, dispensator. O irradiație fecundă provoacă, pretutindeni în jur, izvoare noi de lumină. Raza răspunde razei, ducînd răsfîrîngerile chiar înapoi spre punctele focale; sau, mai departe încă, spre noi orbite virginale. Marile personalități, ca și marile focare crează — din propriul lor public inițial — constelații independente de noi personalități și mereu alte focare, dospind, inepezabil, har și căldură. Tot astfel și cu spiritul Europei, proiectîndu-se diferențiat, în articulații naționale și regionale, de la apus la răsărit, asupra propriului său chip, prin toate părțile sale alcătuitoare; și reflectîndu-se — amplificat — asupra lumii, tocmai printre-o asemenea morfologie de nivele plurale, efectul celei mai nobile dintre diviziunile creației, înțeleasă — prin ecourile ei — ca fenomen reversibil.

Pornind de la perspectiva oferită de un asemenea test distinctiv, ar fi de subliniat că mentalitatea europeană, spre deosebire de aceea a altor țări, a știut cristaliza — prin refluxență — unul dintre cele mai puternice și fecunde raporturi cunoscute de istorie între noțiunea de cultură și aceea de public. Mai mult, s-ar putea chiar afirma că apetitul de comunicare al omului european — în pofida

tuturor imperfecțiunilor inerente nexului social (de atîtea ori tiranic în gelozia cu care a căutat să păzească privilegiul minorităților) — a plămădit totuși, aici, în Europa, ideea însăși de « reacție publică » în accepția astăzi curentă. Expresia acestei importante cuceriri, nu fără legătură cu alte trăsături enunțate mai sus, ar fi credem patru sinteze specifice, în cadrul cărora comunicarea pe de o parte, și conceptul social de audiență pe de altă parte, au dobîndit statutul unor focare cu majoră putere de transmisie. Prima formă la care ne gîdim ține de principatul spiritual al Thaliei și Melpomenei, muzele artelor reprezentării: este vorba de prodigioasă putere semnală a tradiției europene de teatru, creatoarea unui public mai larg și mai divers decît acela al oricăror alte manifestări surori, înjehabate — de cele mai multe ori la nivel fie folcloric, fie aristocratic — prin alte părți ale lumii. În acest sens, valența universală a lui Shakespeare, a clasicii spanoli, a lui Racine, Corneille sau Molière, a creat inițial și produce în continuare, pe scena materială a culturii, însăși categoria modernă de Teatru.

În principatul muzei sunetelor, aceeași voluptate europeană a comunicării e cea care a provocat, prin efectul unor inefabile retorte, nașterea Simfoniei și a Operei, generînd în ecou instituția Sălii, și acel public, specific de neimaginat mai înainte pe vreun alt continent. Tunetul, unu și multiplu, al orgii, Vivaldi, Bach, Händel, Mozart sau Beethoven, și, mai aproape de noi, Cealkovski, Bartók sau George Enescu, sînt tot atîtea embleme de noblete pentru acest fenomen de răsunset și comunicare, extins astăzi, și el, pînă la marginile pămîntului.

În al treilea rînd, în artele hărăzite să desfete ochiul, comunicarea personală a europeanului cu capodoperele picturii și sculpturii a născut, prin deschideri treptate de uși, ideea finalmente democratică de Muzeu. Deși incriminate, uneori, ca forme ale scoaterii artei din fluxul direct al vieții, așezîmte ca Vaticanul, Luvrul, British Museum sau Ermitajul, rămîn sîpete publice de comori, manifestări ale aceleiași noțiuni europene de iradiază spre for.

În sfîrșit, în ordinea culturii scrise, nici un element de comunicație culturală nu s-a dovedit mai puternic și mai specific european, prin uzaj, densitate a substanței și priză concretă, decît tiparul sau bunul cărții tipărite. Fenomenul a făcut obiectul unei analize pline de brio într-o lucrare care s-a impus la vremea ei atenției prin caracterul ei pe cît de șocant pe atît de provocator la gîndire. *The Gutenberg Galaxy: the Making of Typographic Man*, de canadianul Marshall McLuhan. N-ar avea sens să revenim aici în amănunt asupra unor lucruri îndeobște cunoscute. Desigur, nu presa tipografică în sens propriu și concret a făcut cultura modernă a Europei (cîci una și aceeași unealtă, prezentă ca invenție tehnică în alte părți îndeapărtate ale globului, s-a putut dovedi statică, iar nu revoluționară, prin consecințe), ci aviditatea de comunicare a omului european, servindu-se de teacul lui Gutenberg pentru a pune — și prin el — în mișcare sferele mari ale civilizației. De la formele scribale de cultură ale vechilor comunități închise, bunurile intelectuale, încăpute astfel în mrejele altui tip de comunicare, ajuns să pulseze, prin rezonanță sporită, pînă la proporții ecumenice, cucerind, mai cu seamă după generalizarea mutației electronice a mijloacelor de comunicare în masă, toate spațiile

¹ În versiunea engleză (prima dată tipăritului, în 1734), vol. I, 1, n. B, pag. 4

spiritului. Fenomenul retrograd de « secessio plebis » (comentat printre alții și de Toynebee) specific societăților înapoiate, în care minoritățile domină instituțional, dar nu pot antrena mulțimile dincolo de nivelul folcloric, face loc, în pofida tuturor frinelor, unei mișcări de revoluție antrenând, odată cu creșterea produselor culturii, posibilități tot mai largi de comunicare cu roadele acestora. Această universalizare, dezvoltată treptat, pornind de la câteva impulsuri esențiale, cum ar fi acela de a comunica mai mult cu semenii, ar fi fost, desigur, de neconceput fără inițiativele succesive ale unor pleiade de spirite făuritoare, cele care au și plămădit, din substanța personală a genului lor, materia însăși sortită a fi împărțită celorlalți — capodoperele dăinuitoare — în teatru, muzică, pictură și poezie, activități umane generatoare de răsunet și care, toate, își revendică și își crează în Europa publicul și (din acest public) criticii pe măsură. Această fină, îndelungată alchimie de pregătire a performanțelor înalte ale frumosului pentru un număr cit mai mare de destinatari, nu poate fi desigur separată de o cauzalitate socială specifică, având profunde rădăcini în economie, cele atic de bine puse în lumină de gândirea marxistă. Dincolo totuși de componentele sociologice și de etiologia materială a culturii, pe planul manifestărilor directe ale acestora, și mai exact, în această ordine morală a comunicării, asemenea înfăptuirii nu înțetează de a reprezenta unul din fenomenele cele mai tipic modelatoare, născute de apetitul european pentru contacte.

Comunicarea este eficientă atunci când, în replică, naște ecoul. Reverberările Europei au provocat într-adevăr la dialog, punind fundațiile unui schimb înțeles de valori, la scara cea mai amplă cu putință. Locul exact al bunurilor spirituale europene astfel puse în confruntare și contrast cu valorile mari ale lumii este desigur, mai greu de evaluat în termeni finali. Explicația dificultății stă probabil în nouitatea raportului dintre cei doi termeni în confluență pe arena unde se întăresc, acum, recoltate istoriei. Pînă nu demult, într-adevăr, printr-o curioasă extensie a noțiunii, s-ar fi putut afirma, prin metaforă, că Europa — știindu-se pe sine în centru — a devenit cumva, indexul și spectacolul mare al lumii. Atare provocatoare situare scoate însă în relief, poate cel mai bine, și unele semne de interogație: desfășurarea planetară a cupidității de cunoaștere, translație și comunicare caracteristice omului european să fi făcut fără *hybris*? Se știe, această noțiune morală, cristalizată în tragedia greacă, are însăși pînă în străvechii fond de cultură al Europei, denotă excesul culpabil. Într-o penetrantă analiză intitulată *Șase maladii ale spiritului contemporan*, filosoful român Constantin Noica pune foarte bine în lumină câteva din aceste cursurii. Personaje europene ca Don Juan, Faust, Don Quijote sau César Birotteau ilustrează, în demonstrația gânditorului, tocmai această latură a moralității, pe care, în registre mari sumbre, George Steiner o comenta ca simptomatice pentru o criză de conștiință (*In Bluebeard's Castle*). Oricum ar sta lucrurile în alte privințe, însăși relația spectacol-public scoate în evidență, paradoxal, o anume indigență a Europei. Așa cum observa încă mai demult un critic (J. Starobinski), înaintea lumii, Europa reprezintă în fond o restricție: « Depuis longtemps il fut possible de mesurer toute civilisation à

l'échelle de l'Europe » — spunea el. « Aujourd'hui il nous faut mesurer l'Europe à l'échelle de la civilisation, et d'autre chose. L'Europe, devant le monde, est une restriction. Et l'esprit dans sa manifestation européenne spécifique est une restriction aussi, par rapport à l'esprit en extension universelle. Mais s'il est vrai que l'Europe en elle-même n'est pas son propre achèvement, s'il est vrai que l'Europe réclame le monde, le monde en revanche réclame l'Europe » (La Nef, 11, 1946).

Astăzi, categoria mentală de Europa pare într-adevăr să nu-și mai ajungă sieși (mărturie, printre altele, explorarea cupidă, insașiabilă, a tuturor exotismelor). Sensul Europei este proiectiv și reclamă neobosit acel « altceva », lumea întreagă ca termen al unei înțelegeri mai adînci, chiar pentru propria sa personalitate. Acel « creier al marelui corp », « perla cea mai scumpă a sferei », cum o numea Paul Valéry a devenit, în această privință, nu numai spectacolul lumii, ci și, în fața celui public, obiectul unei judecăți critice de validare. Sub reflectoarele uriașei rampe, scăderi și vrednicii apar, în altă lumină, îmbrățișate de privirea adînc implicată a întregului univers. Membru al unei ecuații de cultură de la care nimic n-o mai poate astăzi sustrage, Europa joacă, pe de altă parte, rolul unei unități de măsură pe care singură a oferit-o universului, odată cu propria sa idee despre timp, scotocit acum pe un singur calendar istoric. Toate celelalte continente au ajuns, în sfîrșit, să se folosească astăzi — în grade și modalități diverse — de categoriile culturale ale Europei, spre a-și spune acum propriul lor cuvînt în marele concert al civilizației. În acest sens, între spectator și actor rolurile — odată spulberată izolarea — se inversează. Orbita se reverberază către centru. Ecourile pornesc din toate părțile și se încrucișează. Aceleași instituții servesc, într-adevăr, de la o vreme, spiritualități diverse în tipare similare. De la America — creația și cutia de rezonanță superlativă a Europei —, și pînă la străvechile promotorii de civilizație ale Asiei extrem orientale, aceleași *media* ale comunicației — teatrul de pildă, sala de concerte, muzeul, tiparul, împreună cu extensiile lor electronice —, crează, prin concursul lor, condițiile unor replici și comparații relevante, la scara globală. Or, în această conjuncție — dintre pluralitatea lumilor, acum transformate, și Europa, ferment inițial al unui anume tip de cultură — ceea ce sare în ochi este o paradoxală contrarietate a apetențelor de după sfîrșirea înșingurării: Europa are, într-adevăr, nevoie de restul lumii; pluralitatea lumilor are într-adevăr — deși într-un alt sens —, nevoie de Europa. Atracțiile și respingerile reciproce din inima acestui proces sincron de comunicare, — în care public și spectator ajung să se confunde — sînt greu de explicat în alți termeni decît în cei ai unei provizorii aporii. Noi criterii și unghiuri proaspete de judecată par să fie necesare pentru evaluarea relației. A compara mecanic Europa cu oricare din alternativele ei, la scara de valori a civilizației tradiționale, nu mai este, desigur, suficient în lumina acestor orizonturi concomitente. Restaurarea aceluia concept care frămînta pe Hofmannsthal, citat în deschiderea acestor note, depinde, îndubitabil, de o raportare proapătă la spiritului la vascitatea sferei pămîntului și umane pe care Europa cea dinții a explorat-o și fecundat-o pînă la capăt, lîngînd astfel — dincolo de orice *hybris* —, într-un nex

irreversibil, destinul Terrei de toate impulsurile sale fundamentale, reductibile, în ultimă instanță, în registrele culturii, la unul singur: acela de semafor al jocului, dialectic dintre părți și întreg. Pe marele teatru, devenit, prin prodigioase translații un « sat planetar », o tentaculară rețea de comunicații favorizează acum apropierea și cunoașterea — prin civilizație —, ca niciodată în erele trecute ale istoriei. Despre o recitâre a celui auriu al umanității — talantul artelor crescute din inima vechilor culturi — va fi fără îndoială vorba, pornind tocmai de la asemenea premise. Căci dacă e adevărat că artele împiedică uitarea și că istoria nu-și aduce aminte decât de cei care au chivernisit comori ale gândirii și frumosului în întrupări nepieritoare, memoria de cultură a popoarelor nu este altceva decât o tăgăduire a stingerii și morții omului însuși.

Europa, sora noastră, simbol al căutării lui Cadmus, ni s-ar putea dezvălui, acum abia, ca termenul așteptat al marelui aventuri prin care darul literelor și culturii, împărtășite prin atâtea avataturi lumii, să devină — fratern, pentru toți —, chezașia scoaterii din lut a spiritului. Căci, așa cum ne prevenea, încă din zorii epocii Luminilor, un mare european, poetul John Donne, în cuvinte care nu se ofilesc, devenite — nu întâmplător, în secolul nostru — epigraf de roman:

« Nici un om pe lume nu-i o *Insulă* stingeră: fiecare om este o parte din *Continet*, o fărâșă din *Întreg*; dacă valul mării zmulge pământului un bulgăre, știrbită e *Europa*; la fel ar fi știrbită orice limbă de uscat, ogorul tău sau al unor prieteni: moartea oricărui om mă vătămă și mă știrbește, căci sînt trup din trupul *Omenirii*. Nu întreba așadar niciodată **PENTRU CINE BAT CLOPOTELE**: bat pentru tine ».

VALENTIN DUMITRESCU

POVESTEA UNEI RĂPIRI

Glose în jurul lui Prometeu

Istoria era, pentru grec, legenda unei pasiuni. Anticul pășeste dincolo de granițe și convenții cu ușurință lipsită de griji a copilului, conștient că nu se poate pierde atîta timp cît în urmă veghează focul divin al căminului, personificat într-o epocă tardivă ca Hestia, protectoare a spațiului domestic. Avînd unde să se întoarcă, o ordine, o durată, omul vechi explorează lumea cu o deplină tihnă. Gîfîitul lui este pentru nol imperceptibil. Dar o asemenea patriarhală siguranță presimte parcă, prin propria-i obstinație, zguduiri de mai tîrziu. Miturile consemnează nu numai o stare de grație dar și un destin. Între *odată* și *acum*, ele așează punți pentru totdeauna. Iar ceea ce se arăta întemnițat în perfecțiune reîntră în timp, « participă » la relativitatea și mișcarea specifică vieții. Fiindcă iată, pentru muritori, focul însuși, acest element, pur și incoruptibil, are la rîndu-i istorie. Anume una care se extinde peste secole depășind cu mult fruntariile Greciei și care, prin intermediul scenariului prometeic, prefătează și nutrește conștiința europeană.

O răpire stă în centrul acestui mit al civilizației, o ieșire din cursul « natural » al faptelor, virila asumare a riscului. Nimic nu mai este și nu mai poate fi de la sine înțeles. Misterul generării, caracteristic, după Fustei de Coulanges, societăți tradiționale, va fi substituit prin misterul creației. Căci « vîrsta de aur » a fost pusă în joc prin acest gest decisiv și odată cu ea stricta însușire în descendența generatorului, a strămoșului care încetează astfel să mai justifice împliniri aparținînd unor alte timpuri și altor priviri.

Cît de adînc era însă vechea credință stă mărturie o anecdotă de circulație în lumea Eladei. Se povestește că Lacedemonienii, aflați în luptă cu Mesenienii, își atașau de braț tăblițe cu însemne proprii pentru ca după moarte să poată fi recunoscuți și așezați în groapa părintească alături de strămoș. Rătăcirea nu era admisă nici prin accident. Firește, timpul se retrăgea înspre origini, așa cum focul nestins al căminului veghea la imperturbabila înfăptuire a ordinii.

Nu doar o simplă amintire am moștenit de la greci, deși amintirea, atunci cînd e trăită, se dovedește a fi considerabilă. Ceea ce am pierdut, însă, abia dacă putem bănui.

De aici iluziile, și căror aer extrem de rarefiat ne interzice accesul la cunoaștere. Iluziile sau uscăciunea pretențiilor scientizante. Dar Grecia ne-a dăruit mai ales o configurație spirituală, anume «simțuri» și predispoziții pe care nu le putem ignora fără să transformăm o deschidere originară într-o închidere, un dogmatism. Poezia este, în acest sens, nobila măturătură. Ca flică a Memoriei (Mnemosyne) dar și ca o conștiință a unei plentitudini existențiale care se opune prezumției și fragmentarismului. Oricâtoro am merge, ne regăsim aici ca într-un adesea sperat *acasă*. Iar ceea ce ne conduce, ce poate fi altceva decât focul, această entitate strălucitoare și suverană, pe care un mit a readus-o pe pământ ca spre a investi omeneirea cu puteri vivificatoare.

«Focul mocnește într-un suflet cu mai multă siguranță decât sub cenușe», notează Gaston Bachelard într-unul din eseurile consacrate simbolicii elementelor, iar reveria pe care o provoacă «este într-adevăr acaparată și dramatică»; ea dă amploare destinului omenească, leagă micul de mare, focul de vulcan, viața unei buturugi de viața unei lumi». «Mistuit de dragoste» sună o cunoscută expresie, după cum, în sfera credinței, o alta proclamă omul «mistuit de sete». Aspirația este însă aceeași, o continuă tensiune spre pozitiv, spre realitate, ca și cum ceea ce îți este dat ar fi insuficient, prea meschin pentru capacitatea de cuprindere a spiritului și prin urmare vechi, stătut, având nevoie să fie reînnoit spre a ieși din ordinea aparenței și a putea fi perceput cu adevărat. Dar modelul pare să corespundă cu acela al eroului prometeic, care, spune mitul, l-a învățat pe oameni sacrificiul, primul sacrificator. Fiindcă dacă lumea poate «începe» spontan, ea re-începe printr-un sacrificiu, printr-o ieșire din sine și din limitele «obișnuitului». Reîncepe așadar (cu fiecare ins) ca eveniment. Este aceasta, în fond, tocmai ceea ce neagă magnifica «vîrstă de aur» în vederea unor țeluri esențial neutopice, a căror concretețe se împotrivesc oricăror, imaginabile, fșgădueli. «Aici» încearcă să-și devină suficient sieși dar numai după ce a cunoscut perspectiva de străin a lui «dincolo». Nu întimplător părăsirea «vîrstelor de aur» a fost echivalentă adesea unei simple rătăcirii.

Paradoxul este de data aceasta hotărîtor: posedînd focul, omul devine o ființă «rătăcitoare». Au dispărut sforile zeești care asigurau traficul dintre dorință și împlinire, urmînd ca noile generații de pămînteni să încerce să domesticească singure puteri care în epoci de răsărire vor căpăta înfășurări infernale, și să facă aceasta cu orice risc, chiar și cu acela al eșecului personal. Acum individul va ajunge poate să afirme că el nu este (Ulise, în Insula Ciclopolui, susținuse — simplă ironie ! — că numele lui este Nimeni), dar numai pentru a desfința și ultima barieră a carei separare nu de înfinit ci de profunzimea neîmărmurită a vieții.

Dar eșec este, la urma urmelor, orice întreprindere care, prin obiectivul atîns, își transcende condiția, intră într-o categorie ce n-a fost încă inventată de cunoaștere și de aceea poate părea stingheră ori excentrică la un moment dat. Ambția generalizărilor își trăiește aici limita. În fața faptului pur, plenar și aparent neînserabil, concepția despre ceea ce este dezirabil sau nu, adevărat ori înșelător, devine abuzivă și în flagrant conflict cu realitatea vie. Mecanismul este, în genere, cunoscut. Se susține, de pildă, că un anumit act este neconform cu un anumit gen de așteptări ori că respectivele așteptări sînt singurele legitime întrucît implică un model conside-

rat superior, astfel încît actul devine ceva fără consistență în sine, o simplă mediere, un pasaj de trecere a cărui valoare se află undeva în afara sa, într-o zonă mai mult sau mai puțin incertă. Totul se întîmplă ca și cum, între o epichetă și obiectul pe care a fost aplicată, ceea ce contează ar fi cea din urmă. Căci doctrina, înțeleasă în sensul larg al termenului, ca teoretizare a unor prezumții ce se consideră suficiente doar la sieși, nu suportă alteritatea și de aceea se grăbește să conchidă. Ea ignoră problema esențială a oricărui individ uman real, problemă ce poate fi rezumată printr-o întrebare, dar exemplificată, făcută să fiînteze printr-un destin. Cum întîmplinăm experiența lumii — ar fi una din formulările posibile, aceasta aducînd în discuție un traseu care nu e pavat numai cu erori în beneficiul adevărilor noastre actuale, nici rezoivat după modelul unui mecanism de *tipul perpetuum mobile*, unde orice neîmpliere este privită ca imixtiune și orice imixtiune ca generatoare de erori.

Altfel spus, orice întreprindere în afara «epocii de aur» va lua chipul unei aventuri. Iar aventura cunoașterii, ca de altfel și aceea a creației, începe printr-o negație. Pornești cu o anume încredințare fără să știi dinainte unde ai să ajungi. Nu cunoști niciodată *a priori* greutatea drumului, pericolele care te așteaptă, gîndul ori gestul care va urma. Dar totul se dezvăluie, așa zîcînd, pe parcurs, după cum, deprînzînd mersul, poziția verticală, facem ca exteriorul să devină mai puțin exterior. Viața poate fi de domeniul întimplatului dacă, refuzînd să ne claustrăm în lumea concluziilor, nu vom solicita întîmplării o încercare în plus. Ori nu vom pătrunde pînă la miezul de foc al cunoașterii.

Că lucrurile își găsesc rațiunea clară și la un nivel atît de lipsit de pretenții cum este cel al psihologiei comune, aceasta nu le «coboară» ci le acordă unor realități palpabile și unei, mai adînci, logici a faptelor.

Grecii au înțeles cu deplină claritate fenomenul, și anume că nici o doctrină nu este prin ea însăși salvatoare, ci numai în raport cu carnea și spiritul omenească care o îmbrățișează. Astfel, o prematură bătrînețe paște pe cel ce, prin premeditare ori falsă conștiință de sine, se sustrage întîmplării, rămînînd la sumara repetiție a unei colecții de «atitudini în oglindă». Cu subtilă ironie încheie Socrate dialogul despre prietenie, suspendînd concluzia tocmai atunci cînd auditorul aștepta dialogul cuvîntul ultim: «Căci dacă nici cel ce trezește prietenie, nici cel ce o poartă, nici cel asemănător, nici cel neasemănător, nici cei buni, nici cei familiari, nici toți ceilalți pe care i-am înfășășat pe rînd — nu mi-i mai aduc aminte din cauza numărului lor mare — dacă nici unul din aceștia nu e de socotit prieten, atunci nici eu nu mai am ce să spun.» În timpurile moderne un Tolstol, care la bătrînețe se apucase să învețe grecește, avea toată îndreptățirea să afirme: «Nu mă interesează ideile ci oamenii care le profesază». Este aici o perspectivă în care omul apare ca o realitate după care nu poți pune punct. Deschis spre toate zările, europeanul rămîne recunoscut printr-o concepție epică despre existență, unde nu numai însul cunoaște peripeții ci, cum arată Constantin Noica în cartea sa închinată lui Hegel, și gîndul său.

Dar mitul lui Prometeu este el însuși o însumare de peripeții. Prometeu, părinte al inteligenței, al artelor și meșteșugurilor, fură focul din dragoste pentru muritori și nu doar dintr-un spirit de contrarietate față de zel. În episodul de la Mecone,

Zeus e înșelat de către titan într-un mod didactic, demonstrativ, ca spre a-l dovedi că nici o împărțire nu e posibilă. Ceea ce este « mic », « fragil », « efemer » poate fi la fel de remarcabil ca și vasterile proiecte ale eternității. Dându-i-se să aleagă jumătatea taurului de sacrificiu, Olimpiul o va prefera, « firesc », pe cea mai frumoasă, considerînd-o, prin dreptul cutumiei, și cea mai bună. Iar calculul îl trădează pe zeu. Gîndirea incoruptibilă a acestuia nu bănuiește înșelăciunea, pentru că știe că va alege ce i se cuvine. Lumea este pentru el ceva pe deplin statornic prin decret zeesc, excluzînd dintr-o trăsătură mișcarea și contradicția.

Despre o anume integritate a faptei este vorba în această confruntare dar și despre dorința genuină de a scoate acțiunea din particularismul a ceea ce este doar permis și a o proiecta în universalitatea creștii. Mișcarea și contradicția sînt acum ceea ce este la început, dar și șansa de a împlini o traiectorie și un destin. Căci gîndirea greacă, ca orice gîndire născută din cultul concretului, conține în sine gustul alterității. Odată prin caracterul de « aventură » pe care îl dă existenței omenesci din momentul în care « epoca de aur » a luat sfîrșit. Ori aventura se definește ca o « trădare » a punctului de plecare, o propensiune în necunoscut. Apoi datorită tendinței de a recupera prin acțiune visul pierdut, opunînd astfel comodei sincronii a prezentului tentația posibilului.

Spiritele gregare vor fi fost tentate să considere aceasta drept infidelitate. Dar este o supremă fidelitate aceea de a fi solidar cu toate implicările tale atunci cînd ele vizează proiectul larg care este opera. Adică ceea ce am putea denumi cu un termen heideggerian « ființa memoriei », dacă expresia n-ar privi atît spre trecut și spre logica împlințului. Însă numele de Prometheu înseamnă de fapt « cel ce prevede ». Nu însul care se raportează la viitor spre a justifica mizeria prezentului, ci acela care duce prezentul în memoria viitorului. Dar, deci, nu-l repudiază în schimbul unui paradis închipuit, dar ajutîndu-l să devină el însuși un fel de paradis, îl recuperează cu tot ce reprezintă încercare reală și adevăr omenesc, spre felul final care este bucuria.

O bucurie pe care trebuie să ne-o imaginăm asemeni unui foc îndepărtat care te extrage din amoroșia rutinei. Sau te răpește. Căci răpirea are și un alt sens decît acela al exercitării forței brute, mai puțin pleonastic în raport cu fapta și fără îndoială mai profund. Este răpit de ceva căruia nu poți să i te împotrivești și a cărui putere fascinatorie, hipnotică îți determină traiectoria. O forță morală, prin urmare, spre deosebire de opusul ei, cum apare de exemplu în mitul Europei, fecioara răpită de zeul preschimbabil în taur. Însă mișcarea este, în linii generale, aceeași, fiind solidară cu destinul omului european. Totul se întîmplă ca și cum, de fiecare dată, e necesar să intervină o ruptură, o zmulgere din matcă pentru ca lumea să-și recapete adevăratul chip.

În epoca modernă, aceasta s-a tradus nu numai prin interesul pentru civilizațiile vechi și pentru « exotism », dar printr-un model gregău « aici » intră într-o conexiune universală. Este oare europeanul mai puțin european prin faptul că poate conșimși, de pildă, la axiomele filosofiei hinduse ori de a fi preluat, cum s-a întîmplat în pictura și sculptura ultimului veac, elemente ale artei negre într-o viziune

estetică integratoare, deci lipsită de orbierea simplei obediențe? Sau, ca să revenim la mitul discutat, focul răpit de Prometheu rămîne ceea ce a fost înălțarea faptei, un foc zeesc, ori unul căruia îi vom spune, de acum înainte, prometheic? În fond, îndepărtîndu-ne de ceea ce ne este propriu, nu facem decît să ne apropiem de ceea ce ne este străin (și să ni-l apropiem), într-o mișcare ce tinde să ne scoată din abstracția înstrăinării, să transforme o fatalitate — a limitării, a « specificului » — într-o patetică trebuință de « celălalt ».

Este interesant de relevant faptul că, în lumea închisă a grecului de dinainte de istorie cultul focului se afla într-o inexorabilă legătură cu acela al morților. Căci, după moarte, sufletele erau divinizate ca *demoni sau eroi* — primele divinități venerate de cei care, printr-un consens ce angaja tradiția cu legea el mută, se strîngeau în jurul căminului. Dar acești demoni sau eroi nu sînt, cu o expresie a lui Fustei de Coulanges, decît niște zeci de interior, proprietate a familiei, ei încetîndu-și influența odată ce pășeau dincolo de perimetrul casei. O teribilă singurătate plana peste lume cu excepția acelor mici insule de lumină încercînd să-și fie suficiente lor înșile și reușind, desigur, în măsura în care se sustrăgeau exteriorului, opunîndu-i acestuia propria particularitate. Astfel, focul fiecărui cămin avea, ca să ne exprimăm astfel, un chip distinct, din moment ce el reprezenta memoria unui anumit strămoș, aparținînd unei anumite familii, străine în fond de oricare alta.

Cu mitul lui Prometheu sîntem nu numai la capătul unei perioade convențional denumită « arhalcă » ci și în fața declinului unei forme de cunoaștere și a nașterii, a apariției unor aspirații (la început) noi. Este simultan un declin al particularului și al generalului, în care primul se vedește prea limitat iar cel din urmă de o fatală evanescență. Severitatea proprie « căii unice » și a prezumpției « greșelii » cedează inițiativa liberei exercitări a experienței și, prin intermediul său, confruntării cu ceea ce, într-un moment sau altul, se exprimă ca finitate. Fiindcă a separa lucrurile la modul *sau-sau* va fi salutar în lumea paradoxului pe care o poartă cu sine religiosul, dar devine simplă poziție doctrinară atunci cînd vizează să « rezolve » cu instrumente speculative un domeniu ce implică ființa cu adevăratul ei. Ceea ce vechia metafizică se mulțumea să constate sub forma obscură a *datului* trebuie să suporte acum umilinta de a fi trăită și deci distorsionată, reformulată într-o perspectivă care, la o privire superficială doar, poate părea a relativului. Conceptul nu-și mai este întotdeauna suficient sau el încetează să ridice pretenția de a epuiza realul. Ar fi ca și cum ai afirma că ceva este valabil sau doar în funcție de numele pe care i l-ai dat, fără să te intereseze dacă dincolo de reprezentare poate exista ceva deosebit. Însă deosebitul pulsează pînă și în gesturile cele mai comune și lui trebuie să-i fi fost închinat acest mit ce propune și plasticizează o anume stare de conștiință.

S-a spus despre Prometheu că reprezintă omul interior în vreme ce Epimetheu ar fi imaginea omului exterior. Dacă Prometheu este cel care acționează, Epimetheu suferă pasiv pedeapsa divină: uitînd sfatul fratelui său, el primește darul lui Zeus și, odată cu aceasta, toate relele omenesci. Însă simplul fapt al unei asemenea necondiționate acceptări dă de gîndit.

În dialogul «*Protagoras*», Platon face o remarcă care, la o primă privire, pare doar ciudată: «*Prometheu, scrie filosoful, a fost învinuit mai târziu (din pricina lui Epimetheu), după cum se spune, pentru furt. Deci, înainte de episodul Pandorei, gestul titanului avea o semnificație diferită. Încalșabil probabil prin noutate și de aceea neoferind încă posibilitatea de a i se atribui o coloratură morală. Astfel, «greșeala» pentru care Hesiod îl face responsabil pe Prometheu spre a justifica legitimitatea «epocii de aur» și decăderea omenirii în timp, nu-i aparține. Dar «greșeala» trebuie privită ca însoțitoare constantă a insului lumii vechi, «umbra» lui, pentru care nu contează decât un singur adevăr și un singur drum. A te raporta la ea, a o «privi» presupune doar gestul mecanic al unei anume situații față de o anume sursă de lumină. Și, precum în fizică, lumina trebuie să rămână undeva în spate pentru a avea întreaga perspectivă asupra umbrei.*

Analogia nu este gratuită. În acest sens ești în adevăr sau nu, după cum respecti acel punct de reper care prin el însuși îți dictează ceea ce ai de făcut, iar cel ce manifestă un asemenea netulburant respect nu este altul decât Epimetheu. El este obișnuit să asculte, dar în aceeași măsură și să uite. Ascultarea este în propriul beneficiu, uitarea îl face să resimță beneficiul pierdut. Prin urmare, între cele două ipostaze, ființa agonizează la nesfârșit. Și în mișcarea aceasta de balans se naște, firesc, conștiința propriei nimicnii, ce vine să încununeze o altitudine părăind deja de domeniul fatalității.

Astfel, Epimetheu acceptă darul fiindcă, mai presus de avertismentul lui Prometheu, nu se poate dispensa de certitudinile pe care i le oferă convenția. Pentru el, dincolo de ceea ce semnifică convenția, important este ca aceasta să existe. Aici binele și răul se compensează reciproc, creînd în mod automat o senzație de securitate. Este, în fond, ceea ce echivalent cu «a fi în ordine», o expresie care îndeamnă la somn. Însă trezirea pe care o produce expresia contrară se manifestă sub forma regretului pentru somnul risipit. Există deci, în cadrul convenției, o identitate perfectă între concept și faptă, identitate pe care actul lui Prometheu o zdruncină din temelii, relevându-i precaritatea. Dar efectul va fi resimțit de lumea lui Epimetheu în consens cu radicalele sale presupuziții. Va fi îndeosebi resimțit ca o pierdere a ceea ce consideră a fi «originarul pur», «epoca de aur», «Greșeala», pe care și-o reamintește fără încetare și în a cărei substanță există ca un surghiunit, o pune la rădăcina răului și a suferinței în lume. Căci, prin intermediul Pandorei, «răul iubit», Zeus a vrut să pedepsească orice formă de îndrăzneală și să-i facă pe muritori să a act de totala lor nimicnii. Ascultător, Epimetheu se va consacra întru totul pedepsei divine care-l pune în contact cu propria «umbră». El reprezintă spectrul moralizator al unei umanități ce nu-și regăsește chipul decât în trecut și în convenție, tot ce nu-i corespunde fiind denunțat ca greșeală și rățacire. În schimb, Prometheu refuză îspășirea. Întrevăzând existența unor alte legături între lucruri decât cele predicate prin tradiție, o bogăție a realului pe care seacă denumire abia dacă reușește să o indice, eroul propune o nouă altitudine unde spiritul ludic tinde să coexiste cu rigoarea gândirii.

A stabili analogii între mentalități și arhetipurile care le fundează nu înseamnă însă a transforma un mit într-o religie, nici a-l privi ca pe un slogan al vremelnicei. O morală viciu dar mai ales o privire proaspătă, liberă asupra lumii și a zeilor din ea pare să fi adus mitul lui Prometheu în universul Eladei, un dramatism al creației debutând prin nesupunere și insurgență, un sens înalt al faptelor. Dar, în fața acestei mereu neostenite tinereți cu care ne întîmpină spiritul grec, cum am putea vorbi despre ceea ce vremelnic nou? Este Zeus reflexia autocratului intransigent, pornit să reprime orice intră în contradicție cu un sistem de guvernare obuz autoritar? Este Prometheu spiritul «tinăr», o divinitate «nouă» ce se revoltă în numele unor principii «luminoase», pentru care va deveni port drapel și martir? Nici una dintre ipoteze nu este productivă. Excese ale unui iluminism nevertebrat, ele conduc cunoașterea într-o fundătură. Încălșind ignoră antropomorfismul fundamental al panteonului grec, reducînd figurile mitice la obscure simboluri. Apoi intrucit enorma libertate de creație a grecului a conferit făpturilor divine o relativitate care le face să manifeste o multitudine de fațete, prezentîndu-le într-o viziune caleidoscopică, o derulare nesfârșită așemini vieții. Nici o altă cultură nu a fost mai puțin atinsă de un complex pe care îl vom numi al «cuvîntului ultim», al replierii în cadrele abstracte ale preceptelor. Dialogul pătrunde astfel concepțiile cele mai înalte, însușește ceea ce altfel rămîne literă moartă, îndepărtează posibilitatea atitudinilor psihice reactive.

Sînt aspecte luate în considerare de cercetarea modernă a mitologilor, care își interzice să discrimineze atunci cînd cunoașterea devine insuficientă. Argumente la aceasta aduce Ioan Coman în cartea sa «Titanul Prometheu», unul din studiile care, prin rigoarea și modernitatea perspectivei, poate servi încă drept model. Astfel, la Theba, în sanctuarul Demetrei și al Cabirilor, Prometheu trecea drept depozitarul mistelor sacre, fiind identificat cu aceste străvechi divinități htonice și al cărui cult a fuzionat, se pare, mai târziu, cu acela al lui Dionisios, în vreme ce la Atena unde se celebrau Prometheenele sau Lampadoforiile, era socotit ca o divinitate anterioară lui Hefaisistos. Relația sa cu vechile mistere a creat imaginea unui Prometheu vulcanic. Or zeul cu adevărat nou este Zeus Olimpanul, cel care a întronat un alt cult (al «aerului pur», cum îl numește W. Guthrie) și alt panteon. Revenind la cele de mai sus, putem afirma de aici că acțiunea titanului nu este decît o resurrecție a «trecutului», o recidivă a puterilor «întinericului»? O asemenea interpretare nu face decât să reconfirme cercul vicios al unor atari presupunțioase abordări.

Multiplele prometeisme ale epocii moderne au creat o falsă reputație unui mit care este mai ales unul al inițierii în creație. Eroul său a fost înfățișat, confundîndu-se planurile, în ipostaza de înger căzut, agent al resentimentului și negației cu orice preț. Un model spiritual care relativizează limita devenea astfel, filtrat prin prisma monoteismului biblic, modelul ce, dimpotrivă, tindea să o consacre, dar consecințele unei asemenea alternative aparțin deja istoriei.

Exprimînd acordul cu realitatea lumii, cu drama și destinele ei, poezia este un martor central în această poveste a unei răpirl. În fond, poate că nu e nevoie

depuis, un logos de l'accueil et de l'étreinte: un logos de l'analyse impitoyable, évidemment; mais, à la fois, un logos de la synthèse et de l'intégration. Cet être bien alors et bien là que, après quelques flottements où l'Être parménidien — un et continu — tâcha d'envoyer par-dessus bord le multiple et où, symétriquement, l'écoulement incessant de l'étant faillit s'éparpiller dans l'oubli de son unité foncière, que l'esprit humain se ressaisit, en saisissant fermement les deux bouts de la chaîne — et l'Un, et le Multiple —, pour ne plus jamais s'en désaisir depuis. L'Europe était née.

Il n'est, pour s'en convaincre, que de jeter un rapide coup d'oeil sur cette haute manifestation de l'esprit européen (méditerranéen à ses débuts, car c'est bien sur le pourtour de cette mer bénie qu'il commença de prendre forme, mais finissant quand même par devenir pan-européen, tout au long de la belle durée qui nous y relie). — il n'est, dis-je, pour s'en convaincre, que de jeter un coup d'oeil sur cette manifestation éminente de l'esprit européen qu'est sa religion. S'en convaincre, c'est-à-dire se convaincre du fait que tous les grands thèmes européens y sont réunis. (Et les options et valorisations fondamentales, également.) Dès le Panthéon hellénique, en effet, le thème de l'unité point sous la diversité — éblouissante, certes, mais nullement déconcertante — des hérophanies. C'est pourquoi il ne nous est pas trop difficile de comprendre que le monothéisme des Hébreux ait finalement pu, tant bien que mal, être enté sur le tronc du polythéisme, mettons: gréco-romain, surtout après que celui-ci eut, plusieurs siècles durant, subi l'assaut réducteur de l'esprit philosophique, et qu'il se fut ensuite confronté, violemment, à d'autres croyances, dans le creuset du syncrétisme hellénistique.

Mais les fruits de la branche entée eurent vite fait de gonfler de toute la sève que leur fournissait le tronc portant, et voilà que l'esprit farouche — sec et tranchant, formaliste et vengeur — du monothéisme vétértestamentaire, on ne le rencontrera plus tel quel dans l'Uni-Trinité chrétienne, qui en a pourtant hérité. La théologie trinitaire est, en effet, une théologie non seulement de la puissance créatrice et de l'unité foncière du projet créateur, mais aussi une théologie de la surabondance d'amour, et tout autant de la liberté qui en est l'envers (l'amour étant, dès l'abord, ouverture et appel, nullement pression et contrainte; disponibilité à laisser s'épanouir l'ipséité d'autrui, nullement envie d'imposer à autrui sa propre ipséité à soi).

On voit bien que la pluralité est par là récupérée, et pour ainsi dire sanctifiée, sans que pour autant l'unité, qui en constitue le vrai sous-bassement, en subisse, de quelque façon que ce soit, le moindre éparpillement, le moindre émiettement. Or, que l'on dise, par exemple, « unité articulée »; ou bien, que l'on dise « pluralité convergente »; — dès lors que le sens vient habiter pour de bon un syntagme tel que: « unité Et pluralité » (lui faisant notamment signifier, non point ja plate coexistence, mais bien la confrontation dramatique et l'incessante réflexion d'un équilibre toujours sur le point de se défaire), le champ tensionnel est

immanquablement de la partie, lui aussi. Et c'est bien ce champ tensionnel-là qui est l'élément propre de l'Europe. (Celui-là; pas n'importe lequel. S'établissant notamment entre des pôles tels que: « un-multiple », « immutabilité-devenir », « réitération du même-surissement de l'imprévu », « institution-souffle vivifiant », « administration-crédation », « instrumentarium-âme », « esprit d'épargne-don de soi », « systématisme-ouverture », « immanence-transcendance », « eros-agapè » etc.) C'est, en effet, des entrailles — pour ainsi dire — de ce champ tensionnel-là que l'Europe surgit et resurgit de nouveau à chaque instant; c'est là dedans qu'elle se sent véritablement chez soi; et si elle déperit, c'est encore et toujours faute d'avoir à sa portée cet élément pour s'y déployer selon toutes ses dimensions, qu'elle en arrive là.

Bienentendu, l'équilibre dont je parlais plus haut n'a jamais pu s'établir à demeure sur la ligne de faite de la réalité bipolaire dont il devait assurer le régime canonique de déploiement. La balance penchait — par grandes périodes — tantôt du côté de l'Un, tantôt du côté du Multiple.

Faisons, pour simplifier, abstraction du vaste problème que soulève le déferlement, sur notre continent, des peuples migrants et leur apport considérable à notre propre histoire. Si nous prenons du recul par rapport à celle-ci, afin d'en saisir les grandes lignes, il ne nous sera pas trop difficile d'en percevoir le balancement périodique entre les deux pôles susmentionnés. C'est tantôt l'Unité pauvre qui prend sa revanche sur la richesse indomptable — et c'est la solution impériale, qui est une solution d'alignement (vélétair, au fond, bien qu'atteignant, apparemment, du moins, son but). Et tantôt ce sont ces différences terminales justement (morcelées d'abord à souhait, vellétairément homogénéisées et agglomérées ensuite, sous l'effet d'insupportables pressions niveleuses extrinsèques) qui éclatent enfin et prennent le dessus — et c'est la solution (si c'en est une) du *bellum omnium contra omnes*.

Le modèle par excellence de la première solution, c'est bien l'Empire romain qui nous le fournit. Quant à la seconde solution, il faut chercher du côté de la Renaissance et de la Réforme pour trouver quelque chose qui ait l'allure d'un modèle.

Toujours est-il que c'est là, au sortir du Moyen-Âge, — qui avait presque réussi, à son akmé spirituel, à réunir en une seule gerbe toutes les polarités de l'esprit européen (auxquelles était venue s'ajouter celle du fini et de l'infini) et à en maîtriser tant soit peu les tensions, — que les dites polarités se disjoignent et se raidissent. L'Un devint exclusif du Multiple; quant à ce dernier, il ne se retrouvait plus dans l'Un, s'il lui arrivait encore de s'y mirer. Les déterminations devinrent limitatives et partant négatives, selon la logique du fini, cependant que, selon la même logique, l'infini se transforma de nouveau en une source intraversable d'aporées et de paradoxes. L'être se retira des étants, les étants durent se vouer à l'avoir. La liberté, ayant secoué ce qu'elle prenait pour un joug, et qui à vrai dire constituait son âme la plus secrète, finit par se prendre elle-même pour son propre étalon et devint anarchique; la grâce, à son tour, devint « nécessaire », pour avoir perdu jusqu'au sens de la liberté. Et tout à l'avenant...

« Enfin Malherbe vint... » — et ce Malherbe-là s'appela Descartes. « Ce chevalier français qui parait d'un si bon pas » fit tant et si bien qu'il finit par consacrer l'état de fait de la disjonction généralisée des termes polaires. Qui plus est: il éleva ce penchant à disjoindre au rang de « règle pour la conduite de l'esprit », et c'est ainsi que s'édifia ou plutôt se creusa ce gouffre béant qu'on s'habitua par la suite à appeler le dualisme cartésien, et où le *cogito* se trouva soudain seul et grelottant face à une *étendue* sur laquelle il n'avait de prise que pour la manipuler (du dehors), nullement pour entrer en son intimité (faute de lui être consubstantiel).

Mais, enfin, me demandera-t-on, qu'y-a-t-il de plus européen que le cartésianisme? Rien, assurément. Ni, à la fois, de plus Nouveau Monde non plus (et, pour tout dire, de plus *yankee* avant la lettre).

On y a perdu, il est vrai, ce qui restait encore inentamé de la proximité de l'être, mais on y a gagné en échange la maîtrise de l'étant, — troc du prochain contre le lointain. L'étendue elle-même se distendit à l'envi, des étendues de plus en plus nombreuses et de plus en plus fragmentées se logèrent au sein de l'étendue initiale, qu'on pouvait, à tort, prendre pour une *grandeur*, et qui s'avéra être un *nombre*. Partout, le discret délogea le continu: jusques et y compris dans les voies d'attaque (égalisées, pour finir, à tel *nombre de pas*) que devait prendre le *cogito* pour diviser au mieux le réel, afin de se le soumettre.

Et il aura fallu que Hegel fit son apparition pour que l'on aboutisse enfin de nouveau (mais au bout de combien de médiations !) à l'Uni-Totalité que le cartésianisme s'était employé à disjoindre. Or, voilà que, pour Descartes par exemple, on a pu établir un *Index scolastico-cartésien*. Et il n'en va pas autrement lorsqu'il s'agit de Hegel, qui lui non plus ne marque pas de commencement absolu: il a tout simplement eu l'heur d'être placé à une jointure de l'histoire de l'esprit européen lui permettant de focaliser les accumulations réalisées par ses devanciers et d'ouvrir ainsi une perspective nouvelle sur le Tout. Car enfin, sans l'Absolu schellingien, où toutes les vaches étaient noires, et surtout sans l'irrépressible aspiration totalisante du romantisme (aspiration qui le travaillait, lui, Hegel, du dedans de son propre romantisme à lui, comme elle avait aiguillonné Schelling auparavant), pourrions-nous parler aujourd'hui de la *Phénoménologie de l'Esprit*? Et le romantisme, à son tour, qu'est-ce au fond sinon l'affleurement soudain de cours d'eau souterrains et le débordement de ruisseaux de surface qui n'ont jamais cessé de gonfler tout au long de ces siècles d'analyse et de morcellement qu'on appelle l'histoire moderne? On peut, en effet, suivre cette piste très loin en arrière, bien au delà de l'alchimie et bien au delà de Boehme et de son *Ungrund*, — de même qu'on peut trouver, parsemées par-ci par-là, des préfigurations irrécusables de tel ou tel aspect du *Discours de la méthode*, des *Meditationes de prima philosophia* et des *Regulae ad directionem ingenii* bien au delà de la scolastique tardive, et même de la haute scolastique, en remontant, à travers Duns Scot, et aussi à travers Scot Erigène, jusqu'au *De Civitate Dei* augustinien. On voit bien qu'on ne peut, quoi qu'on fasse, échapper tout à fait à ses devanciers.

Où voulais-je en venir en disant tout cela? Eh bien, à ceci que les tensions bipolaires n'ont jamais fait complètement défaut à l'histoire européenne. Elles se sont manifestées dans la succession, grâce au balancement périodique — à tous les niveaux de l'être — de la polarité fondamentale, qui est celle de l'Un et du Multiple. Mais tout aussi bien et tout autant, elles se sont manifestées dans la simultanéité, en ce sens que lorsqu'un terme de la polarité tenait la scène, l'autre régnait à sa manière dans les coulisses et y tenait bon, en attendant que les rôles se renversent. (C'est comme les fonctions *sinus* et *cosinus* d'un angle qu'on fait croître dans le même sens, d'une façon continue: lorsque l'une de ces fonctions est au beau milieu de la pente descendante, l'autre s'engage dans la pente montante; et lorsque cette dernière plonge à son tour vers le creux de la courbe, la première a déjà bel et bien dépassé la mi-pente ascendante et grimpe vers le sommet.)

On n'est pas *européen-tout-court*. Personne ne saurait l'être de cette manière-là. On n'est jamais européen en dépit du fait que l'on soit, par exemple, roumain; ou bien français; ou allemand; ou bien italien. (Et j'en passe.) On est, au contraire, européen justement parce que l'on est (D'abord?) (Ensuite?) (Non. Du même coup !) roumain, ou français, ou allemand, ou italien, — que dis-je: valaque, à moins que l'on ne soit transylvain, ou moldave; auvergnat, mais tout aussi bien angevin, ou tourangeau; bavarois, et pourquoi pas prussien? ou saxon?; toscan, ou alors sicilien, ou lombard (voire florentin, palermitain ou milanais); ou, mettons, munichois; ou clermontois; ou, enfin, bucarestois. Et, selon qu'on est ci ou ça, on s'appelle (à l'image de cela même que l'on est de bout en bout) lon, ou Jean, ou Johann, ou Giovanni, — tout en sachant par ailleurs qu'on s'est mis, en s'appelant ainsi, sous la protection d'un commun saint patron, ayant un seul et même nom, surgi d'une seule et même racine, bien que se prononçant de manières si diverses.

Mais on n'est pas européen en tant que collant sans plus à sa propre différence, en tant que s'engluant sans plus dans la sonorité, à nulle autre pareille, du nom propre qui vous est échu en partage. Non. On est européen parce que (à la fois et dans la mesure même où l'on est ce qu'on est) on s'ouvre, on est ouvert d. Et ce, selon les deux sens qu'est censé avoir ici le mot « ouverture »: ouverture d'être (ou de communion) d'abord, qui — œuvre de l'attention amoureuse à ce que c'est d'être — est comme une espèce d'ensorcellement* de toutes les différences terminales (limitativement déterminées) dans l'universelle surdétermination nonlimitative du Virtuel, où — avant même que d'exister — tout ce qui, de par ce vaste monde, est (j'entends: pour de bon) se trouve en quelque sorte imbriqué et soudé, en une fraternité inextricable;

ouverture de dialogue (ou de communication) ensuite, en vertu de quoi telle ou telle différence du type « Moi » débouche de tout son élan sur Autrui en tant que tel, par le truchement de ces autres différences terminales justement, en

* Je dis bien: ensorcellement (au sens de: remontée à la source) et non point: enracinement, car si Péguy: l'Ouvre m'est cher par dessus tout, je n'en dirai pas autant de Barrès-le-Clôture, ni de tout ce qui, de près ou de loin, s'y rattache.

lesquelles Autrui prend corps (et faute desquelles il ne se pourrait guère « donner à voir »); ouverture, donc, en vertu de quoi telle ou telle différence terminale du type « Moi » débouche sur Autrui, qui lui fait face, et dont elle accepte de plein gré l'existence-autre, et qu'elle tâche de comprendre, c'est-à-dire d'en saisir le bien-fondé, — ou alors, si elle n'y aboutit pas, à propos de quoi elle admet du moins ce fait liminaire que les différences terminales où Autrui s'incorpore sont, elles aussi, à leur tour, *fondées* (tout comme la sienna propre).

En somme, pourrait-on me rétorquer, on est européen (du moins selon la seconde acception du mot « ouverture ») dans la mesure précisément où, en faisant montre de tolérance, on finit bien, qu'on le veuille ou non, par tout éгалiser. Rien de plus faux, cependant. La tolérance n'est ni plate, ni aplatisante; il n'y a que l'intolérance et le fanatisme qui le soient. Ceux-ci, en effet, exigent qu'on s'y aligne le plus strictement possible et poussent inmanquablement, quiconque en est réduit à les subir, au dénuement ontologique le plus complet. Celle-là, par contre, est tout à son aise dans la surabondance des qualités, — de ces qualités qui sans répit s'inscrivent dans le modelé imprévisible (et au relief combien savoureux!) des épiphanies de l'Être. Je parle, il va de soi, non point d'une banale tolérance permissive, mais bien de la tolérance dynamique et valorisante, et j'irai jusqu'à dire: enthousiaste, qui est une espèce de disposition active à l'accueil, allant du premier jet au devant de l'autre en tant qu'autre — autant dire: au devant de l'autre en tant que semblable, en tant que prochain (vivant, évidemment, et partant irréductible).

Au fond, l'Europe est un système de systèmes. Et chacun de ces systèmes de second degré est, à son tour, un système de systèmes. Et aucun de ces sous-systèmes n'est à proprement parler monolithique. (Ce serait un bien vilain tour que l'« esprit de système » nous jouerait, que de nous pousser à y croire vraiment.)

Il n'y a pas d'esprit-français-tout-court, — soit: dans la ligne Montaigne-Voltaire-France-Alain. Michel Eyquem, seigneur de Montaigne, n'a pas fait qu'il n'y eût point Corneille par la suite, ni François-Marie Arouet qu'il n'y eût en Pascal bien avant lui, ni Anatole Thibault n'a empêché le déferlement de Léon Bloy, ni non plus Emile Chartier l'apparition de Bernanos. Et puis, quoi! Il y a eu Valéry, de la lignée de Descartes; mais il y a bien eu Péguy avant lui, de la lignée de Bergson. M-me de La Fayette a analysé d'une façon exemplaire la passion d'amour, un peu dans le style d'un La Rochefoucauld; mais ce style-là d'analyse — français par excellence, et bien vivant et bien portant de nos jours encore (et c'est tant mieux) — n'a pas constitué un obstacle insurmontable pour le bouleversement proustien du style d'analyse, survenu sans se faire annoncer par des signes avant-coureurs (d'où sans doute une première réaction de refus cassant de la part de certains, dont Gide, avant qu'on n'en soit revenu de la première stupeur). Et combien de polarités semblables ne pourrait-on évoquer,

pour illustrer le thème de l'Unité riche (qu'on le considère synchroniquement ou diachroniquement, peu importe): Villon-Scève, Hugo-Mallarmé, Bossuet-le Cardinal de Retz, Rousseau-Joseph de Maistre, Baudelaire-Claudel, et ainsi de suite.

Non, décidément, il n'y a pas d'esprit-français-tout-court. De même qu'il n'y en a pas de romain-tout-court. Saurait-on, en effet, (pour ne prendre en considération qu'une toute petite — mais combien importante! — tranche de l'histoire romaine: celle des quarante-huitards), réduire à un dénominateur commun le style de vie, le style de pensée et le style — au sens d'« écriture » — d'un Alessandro et d'un Ballesco, ou bien ceux d'un Héliade-Radulesco et d'un Ion Ghica? Et puis l'esprit fougueux d'un Avram Iancou et cet analytisme juridique dont fit venait Siméon Brănuțu (il est vrai que soutenu par une énergie de la pensée qui lui venait tout droit de la véhémence — tenue pourtant en laisse — de son aspiration)? Assurément, pas.

Et pourtant il doit bien y avoir un esprit français, irréductible à tout autre, dont l'une des limites vraiment extrêmes soit le style « salut public » d'un Maximilien Robespierre, l'autre étant le style « vie dévote » d'un François de Sales. (On voit bien l'ouverture du compas.) De même, il y a sans doute un esprit allemand où — en profondeur — Eckhart se relie en quelque sorte à Kant, Hegel (mais vraiment comment?) à Husserl, et sûrement à Heidegger, où Leibniz et Nietzsche soient compossibles, où Nicolas de Cuse et Luther coïncident, selon la formule du premier, bien que se plaçant aux antipodes l'un de l'autre, où Paracelse et Lessing ne se tournent pas complètement le dos l'un à l'autre et où Goethe, enfin, avec l'aisance unique qui lui est propre, rassemble tout en lui.

Et sûrement il y a un esprit romain aussi, où le rêve lucide d'un Eminescu, et la lucidité non-rêveuse d'un Caragiale, et la mesure d'un Creangă, qui s'approprie jusqu'au démesuré, l'assujettissant aux canons humains, (je m'arrête ici, car je n'en finirais pas de sitôt de planter les jalons de la diversité) se réconcilient dans une unité supérieure — ou, mieux, sous-jacente.

Afin de rendre le tableau plus ressemblant, il ne faut pas perdre de vue les grands courants horizontaux, qui battent leur plein aux époques d'unification du type impérial (quel qu'en soit l'échelon: européen, régional, national), mais qui, heureusement, ne réduisent jamais à néant les filiations organiques, tout comme — aux époques d'éclatement de l'Unité pauvre — les filiations organiques n'en viennent pas complètement à bout des courants horizontaux, et c'est tant mieux. Et voilà, du coup, une autre polarité qui se fait jour: celle de la synchronisation et de l'organicitée. Celle-là aussi, il faut à tout prix la maintenir dans sa tension bi-polaire. Car il n'y a guère de croissance organique en vase clos. Quant à la synchronisation, de toute façon elle n'équivaut pas à un transfert de substance d'un endroit à l'autre. Elle n'est, en fin de compte, qu'une espèce de réactif, indispensable pour que des réponses adéquates et authentiques (id est: s'égalant à la res visée et, à la fois, surgissant de l'intellectus, auquel elles sont égales par droit de naissance, et égalant ainsi ce dernier à la première), — un réactif, dis-je, indispensable pour que des réponses propres et appropriées soient fournies par quiconque s'y con-

fronte (à cette seule condition, mais indispensable, que ce « quiconque »-là ait vraiment quelque chose dans le ventre).

C'est pourquoi il est d'une bonne politique d'ouvrir grandes les fenêtres et même de s'habituer à vivre au grand air, — et ce, à quelque échelon de l'échelle qu'on soit situé (du plus bas, qui est celui des individus, au plus haut, qui est l'échelon continental). Car enfin, peut-on être clermontois, par exemple, et (je ne dis pas : singer coûte que coûte Paris, mais) tourner résolument le dos à Paris? (... bien que je sache, par ailleurs, que c'est à Charleville et non point à Paris que la poésie moderne est née.) (Ce qui veut tout simplement dire qu'il faut aussi tourner ses regards vers plus petit, non seulement vers plus grand que soi.) Et peut-on être européen vraiment, en étant imperméable à ce qui se passe ailleurs? Inutile d'y répondre; les faits sont là pour y répondre à notre place: l'impressionnisme en peinture est un fait bien européen, qui pourrait le contester? Et le cubisme, tout autant. Et cependant le premier n'est pas sans rappeler le lointain Japon, ni le cubisme sans nous faire jeter un regard du côté de l'art nègre.

On appelle ça, chez nous, à Bucarest, « dialectique du national et de l'universel ». Mais ce n'en est là que l'échelon supérieur. Comme tout ce qui est (de quelque manière que ce soit), cette dialectique repose, elle aussi, sur ces trois milliards de visages humains, trois milliards de fois uniques, irréductibles et irremplaçables, qui, eux, existent au sens le plus fort du mot, et qui composent le visage innombrable de l'humanité (et à défaut desquels l'Humanité ne serait que sa propre possibilité d'être) (c'est-à-dire, *actuellement*, rien).

Oui, il faut bien être de quelque part pour vraiment être. Il ne suffit pas d'être européen pour vraiment être. (Du reste, on ne le peut même pas: il faut, pour cela, être d'ores et déjà Italien aussi, ou bien roumain.) Mais il ne suffit pas d'être roumain pour vraiment être. (Du reste, on ne le peut même pas: il faut, pour cela, être d'ores et déjà, mettons: bucarestois.) Et il ne suffit pas d'être bucarestois pour vraiment être. (Du reste, on ne le peut même pas: il faut, pour cela, être d'ores et déjà soi-même.) — C'est l'avère, pour ainsi dire, de notre humaine condition.

En voilà, maintenant, le revers. (Notons, en passant, que—ayant affaire, non pas à une banale pièce de vingt sous, où côté pile et côté face sont bien distincts, mais à une espèce de « bande Möbius »—l'endroit passe insensiblement dans l'envers et l'envers dans l'endroit. Ainsi, donc:) On n'est pas que soi-même, on est bucarestois aussi; on n'est pas que bucarestois, on est roumain aussi; on n'est pas que roumain, on est européen aussi; on n'est pas qu'europpéen, on est aussi: terrien. Tout cela, on l'est d'un seul coup. D'un seul coup et dans l'intimité de l'être, qui est à la fois multiple et un, à la fois immanent et transcendant, à la fois systématique et ouvert, à la fois libre et plein de grâce (j'allais dire: plein de grâce *parce* que libre et libre *parce* que plein de grâce, multiple dans l'un et un dans le multiple).

On est tout cela, et d'un seul coup, dans l'intimité de l'être.

Et sans l'intimité de l'être, on peut paraître tant qu'on veut, on n'est plus rien du tout.



MARILE PERSONIFICĂRI LITERARE



JOHANN WOLFGANG GOETHE
FAUST

în tălmăcirea lui
ȘTEFAN AUG. DOINAȘ

FAUST

PRIMA PARTE A TRAGEDIEI

NOAPTE

[Într-o încăpere strimță, cu bolți înalte, în stil gotic, Faust nelineștit pe scăunelul din fața pupitrului.]

- FAUST: 355 O viață-ntregă ah ! Filozofia
Dreptul și Medicina-am studiat,
Și din păcate chiar Teologia,
Temeinic și cu zel învățat.
Și-acuma, biet nebun, stau fără rost
La fel de înțelept precum am fost.
- 360 Magistru-mi zic, și Doctor chiar,
Și de vreo zece ani măcar
În sus și-n jos, fără popas,
Îmi duc mereu discipolii de nas —
Dar nu putem să știm nimic, văd bine !
- 365 Iar inima se face scrum în mine.
Ce-i drept, sunt mai ager ca bieții neghiobi
De doctori și scribi, de magistri și poibi;
Eu nu țin de dubii sau scrupule seama,
De diavol sau iad nu mă tulbură teama —
- 370 Dar nici bucurii nu mai am; nu-mi închipui
Că drumul cel drept aș fi-n stare să-l dibui,
Și nici că-aș putea uneori, învățându-i,
Să-l fac mai de treabă pe oameni, să-mi mîntui.
Eu n-am nici bunuri, om cu bani nu sînt,
- 375 N-am cînte, nici mîrire pe pămînt;
Un cline n-ar fi rezistat urgiei !
Iată de ce, m-am consacrat magiei,
Ca spiritul prin gură și putere
Să-mi reveleze-o parte din mistere;
- 380 Ca asudînd amar să nu mai fiu
Silit a spune ce nici eu nu știu;
Ca astfel să descopăr cu teme
Ce ține lumea strînsă-n sine ei,
Să-i văd semnele, puteri preasfînte,
- 385 Să nu mai scurm zadarnic în cuvinte.

O, lună plină, de-ai vedea
Azi ultima durere-a mea,

- Ce m-a-ncercat de veghe stînd
Lîngă pupitru nopți la rînd;
390 Căci cu mîhnită simpatie
Lucești pe scoarțe și hîrtie !
Ah ! de-aș putea pluti pe munți
În raza dulcii tale frunți,
Peste prăpăstii să zbor cu duhuri,
395 Peste livadă-n senine văzduhuri,
Să-mi spăl în roua ta ființa
De negura ce-o dă știința !

- Vai ! încă-n temniță mă zbat ?
Ce puț de beznă blestemat
400 În care razele pătrund
În care razele pătrund !
Cetos prin geam pictat și scund !
Strivit de tamuri puse vraf,
Mincat de malii și de praf;
Pe care pînă-n boltă sus
405 Funinginiile s-au depus,
Cu instrumente, sticle, roți
Scrișînd îngrozitor din dinți,
Calabalic rămas de la părinți —
E lumea ta ! zi-i lume, dacă poți !

- 410 Și mai întreb, de ce ești plin
De-nfiorare și frămînt ?
De ce un neguratic chin,
Mereu retează-al vieții-avînt ?
În locul Firii ca un rai
- 415 Ce Domnul, pentru oameni a creat,
Tu zaci în fum și mucegai,
De cranii și schelete - asediat !

- Hai ! sus ! spre cerul larg deschis !
Acest volum de taine plin,
420 De însuși Nostradamus scris,
Nu-ți este sfîtnic pe deplin ?
Știi astfel mersul stelei în văzduh
Iar cînd Naturii ucenic îi ești,
Puterile din suflet le sporești,
- 425 Auzi cum stau de vorbă duh cu duh.
Dar semnul sfînt, de-aici, în van
Voi, simțuri oarbe, mi-l vădiți !
O, spirite, adunate sub tavan,
Răspundeți, dacă m-auziți !

Deschide cartea și vede semnul Macrocosmosului.

- 430 Ah ! ce deliciu gîlgie acum,
Privindu-te, prin simțurile toate !
Simt harul vieții sfînt și tîndr, cum

- Prin nervi și vine-n flăcări mă străbate.
E semnu-acesta, oare, scris de-un zeu?
435 Mi-alină brusc lăuntricele furii,
La focul unui tîndr vin mă-ndemn,
Simt că-ndrăznesc să mă avînt în lume,
Umplînd de cîntec vămile făpturii,
Și cu-un secret impuls în jurul meu
Se dezvelesc puterile Naturii!
Sunt oare-un zeu? Ce văz mi s-a deschis!
440 Descopăr prin aceste semne clare
În fața mea Natura creatoare.
Acum pricep că înțelegu-a zis:
«Nu-i zăvorâtă-a spiritelor lume,
Doar simțul tău e-nchis și pieptul frînt!
445 Sus! scaldă-ți iute-n zorii plini de spume,
Școlarele, făptura de pămînt!»

Contemplă îndelung semnul.

- Ah! toate-un vast întreg urzesc,
Lucrează una-n alta și trăiesc!
Puteri cerești se-nalță și coboară,
450 Și amfore-aurii se umplu iară!
Cu binecuvîntate-avînturi
Din cer cutreieră pămînturi
Cu Totul în acord vîind de cînturi!
O, ce spectacol! Vai, spectacol doar!
455 Unde să-apuc imensu-ți sîn de har,
Natură? Și pot al vieții, darnic,
De care ceruri și pămînt depind,
Spre care piepturi însetate tind —
Tu curgi, adăpi, iar eu tinjesc zadarnic?

Nemuțumit, răsfoiește cartea și vede semnul Duhului Pămîntului.

- 460 Ce diferit mă zguduie-acest semn!
Duh al tărîni, tu mi-ești mai aproape;
Simt forțele din piept cum vor să scape,
La focul unui tîndr vin mă-ndemn,
Simt că-ndrăznesc să mă avînt în lume,
465 Durere și noroc să mă consume,
Cu uragane să mă-frunt anume,
Să nu mă tem de-orice naufragiu-n spume!
Se-ntunecă în jur —
Și-ascunde luna chipul —
470 Se stinge lampa —
Ce aburi — Raze roșii năpădesc
În preajma mea — Din bolți
Coboară parcă un fior
Și mă pătrunde!
475 Te simt aici, duh invocată:
Arată-te!

Ah! parcă-m înimă m-a înjunghiat!
În noi trăiri se zbate
Flînta mea cu simțurile toate!
480 Mă simt cu totu-al tău! Arată-ți fața
Arată-te! De-ar fi să-mi pierd chiar viața!

Îa cartea și rostește tainic formula Duhului. Țișnește o flăcără roșie.
Duhul apare în flăcără.

DUHUL: Cine mă cheamă?

FAUST ferindu-se: Groaznică-arătare!

DUHUL: Chemarea ta puternică m-a rupt
Din sfera mea, la care lung ai supt,
485 Și-acum —

FAUST: Să te privesc vai! nu-s în stare!

DUHUL: M-ai implorat strîgînd să vin aici;
Ca să m-auzi, să-mi vezi înfățișarea;
Puternică, m-a-nduplecat strigarea,
Și iată-mă! — Ce jalnic tremurici
490 Te-apucă, supraomule? Mi-ai zis pe nume!
Dar unde-i pieptul ce-și croi în sine-o lume
Purtînd-o-n sus? și-nflorat de bucurie,
Ca noi, ca spiritele-a vrut să fie?
Unde ești, Faust, tu al cărui glas,
495 Cu toate forțele spre mine-a tras?
Ești tu, cel care-n suflul meu te spulberi
Pe care-al vieții-odinc te-aruncă-n pulberi,
Un vierme jalnic rătăcind în noapte?

FAUST: Oare mă clatin, chip de pară, crunt?
500 Sunt Faust, și asemeni ție sunt!

DUHUL: În val de viață, în viscol de fapte,
Sui, cobor în vînt,
Prin toate mă cern!
Leagăn și mormînt,
505 Un ocean etern,
O pinză-n schimbare,
O viață-dogoră:
La războiul vremii-n vîiet mă frămînt
Și dîmnezeirii-î țieș un viu vestmînt.

FAUST: 510 Tu, ce străbați adîncul lumii-ntregi,
Mă simt asemeni, duh activ, cu tine!

DUHUL: Te-asemeni duhului pe care-l înțelegi,
Dar nu și mie!

Dispare.

FAUST prăbușindu-se: Nu și ție?

515 Cui, atunci?!

Eu, chipul însuși al dumnezeirii,
Să nu m-asemăn ție?!

O bătaie în ușă.

Ei drace! știu — acesta-i ucenicul!
Norocul meu suprem s-a spulberat.

520 Momentul arărilor, bogat,
Mi-l tulbură acest cap-sec ridicul!

Wagner, cu tichia pe cap, în halat de noapte, cu o lampă în mână.

Faust îi întoarce spatele în silă.

WAGNER: Iertare, declamînd v-am auzit;
De nu mă-ngei, e tragedie greacă?
Aș vrea de arta-aceasta să profit,

525 Căci azi nu-l alta s-o întrecă,
Am auzit zicînd cinstite fețe:
Actorul chiar și popii-i dă povețe.

FAUST: Desigur, dacă popa e actor,
Așa cum se și-ntîmplă azi, se pare.

WAGNER: Ah! stînd în cabinet, robii științei,
530 Și doar la zile mari văzînd popor,
Și-abia ca prin ochian, din depărtare,
Cum să-l conduci prin arta elocinței?

FAUST: Fără simțire, n-o să-l cucerști,
535 Dacă din suflet, aprig, nu exultă
Și prin plăcere-adîncă nu stîrnești
Emoția în cei care te-ascultă.
Desigur, de la mesele vecine
540 Poti combina ușor cite-un ghiaveci,
Sau poți aprinde-un foc ce-abia mai ține
Suflînd în scrumurile tale reci!
Da, bucura-vei cerul gurii, poate,
La cîteva maimuțe, la vreun țînc —
545 Decît prin graiul inimii, adînc.

WAGNER: Dicțiunea-i totul în oratorie;
Eu știu că asta îmi lipsește mie.

FAUST: Să cauți doar clișiguri nepătate!
Nu clopoți ca un țeșit din minți!
550 Puțină artă cer ca să se-arate
Rațiunea împede și bunul simț.

Iar dacă vrei să spui ceva cuminte,
De ce să fugi mereu după cuvinte?
Discursurile voastre, ce sclipesc
555 Prin docte hirtiuțe răsucite,
Sunt sarbade ca vînturile ce șoptesc
Tomnatic prin frunzișuri veștejite!

WAGNER: Ah, Doamne! la erta cere timp,
Iar viața noastră e puțină.
560 Din spirit critic, simt un ghimp
Ce-adesori în cap și-n piept mă-nspînd.
E greu de obținut mijlocul cert
Ca să ajungi direct la sursa rară!
Din drumul său, abia de face-un sfert,
565 Că omul, bietul, trebuie să moară.

FAUST: E pergamentul chiar izvorul sfînt
Ce setea pentru veci ți-o liniștește?
Nu afli-nviorea pe pămînt,
Dacă din propriul suflet nu țișnește.

WAGNER: Iertare! de plăcere simți că tremuri,
570 Cînd te transpui în duhul altor vremuri;
Vezi înțelepții cum gîndeau cîndva, și-apoi
Ce minunat i-am întrecut azi noi.

FAUST: Pină la stele! da, i-am întrecut!
575 Amice, vremurile din trecut
Sunt carte cu peceți ce nu se frîng.
Ce vouă duh al altor vremi vă pare,
În fond e însuși duhul vostru-n care
Acele vremuri se răsfrîng.
580 Și-n el, ce-i drept, adeseori e-o jale!
I-e silă lumii să vă iasă-n cale:
O lădă de gunoale, o rîncedă cămară,
Și cel mult o acțiune de stat sau princlărie
Cu maxime pragmatice pe-ales,
585 Așa cum scot din gură păpușile ades.

WAGNER: Dar lumea! mintea! inima-amenească!
Oricine-i bucuras să le cunoască.

FAUST: Da! dac-ar fi cunoaștere într-adevăr!
Dar unde e, ca s-o apuc de pîr!
590 Pușinii, ce știind ceva din toate,
Nu și-au ascuns simțirea, ci smîntîți,
Și-au dezvelit-o-n foța bietei gloate,
Au fost sau arși pe rug sau răstigniți. —
Te rog, amice, s-a făcut tirziu.
595 Să mai lăsăm și pentru altădată.

WAGNER: Ce bucuras aş tot veghea, să fiu
 Părtaş la o discuţie bogată.
 Dar mine, prima zi de Paşti fiind,
 Sper să-mi îngăduiţi câte-o întrebare.
 600 M-am dedicat ştiinţei, cu fervoare;
 Ştiu multe, dar vreau totul să cuprind.

Iese.

FAUST: Doar creierul nicicând nu disperează,
 Deşi s-a îngelat de-atâtea ori;
 Cu ghiare-avide caută camori,
 605 Iar când găseşte-o rimă, jubilează!

Putea o voce slabă să străbată
 Aici, sub poplul meu tavan?
 Dar vai! Îţi mulţumesc de-această dată,
 Tu, cel mai jalnic fiu de pământean!
 610 M-ai smuls din disperarea pătimă
 Ce-a vrut să pustiască pieptul meu.
 O, arătarea-a fost prea uriaşă;
 Şi m-am simţit, de fapt, ca un pigmeu.

Chip al divinităţii, eu, care m-am crezut
 615 Aproape ogîndire de veşnice-adevăruri,
 Eu, mie desfătore-n aprinsul clar de ceruri
 Şi jupuit de-orice-nveiş de lut;
 Eu, ale cărui forte, mai mult decît heruvii,
 Speram să curgă-n slul Naturii ca efuvii,
 620 Şi-nfăptuind, cu-o viaţă de zei am îndrăznit
 Să mă desfăt, oh! ispăşesc cumplit.
 O replică de tunet m-a pierdut.

Nu trebuia să mă măsoar cu tine!
 Da, am avut puterea să te atrag spre mine,
 625 Dar să te ţin pe loc n-am mai avut.
 Ah, în momentu-acela fericit
 Ce mic, şi cit de mare m-am simţit;
 Dar vacea ta barbară grăbi să mă-mbrîncească
 În schimbătoarea-mi soartă amenească.
 630 Ce să evit? şi cine-mi dă ştiinţa?
 S-auscult imboldu-acesta fără glas?
 Ah! faţa noastră însăşi, la fel cu suferinţa,
 Împiedică al vieţii noastre pas.

Căci măreţiei, care prin spirit vrea să-ndrume,
 635 Mereu l-apar materii străine-n aliaj.
 Cînd binele ne reuşeşte-n lume,
 Mai-binele-i minciună şi miraj.
 Simţirile măreţe, ce se ivesc în viaţă,
 În pămîntene-nvălmăşeli îngheaţă.

640 Închipuirea, care în zboru-i îndrăzneţ
 Creştea sperind cîndva-n eternitate,
 Acum se mulţumeşte cu-un cotet,
 Cînd ciopîrşite-n clipe extazele pier toate.
 Iar grija-n pieptul nostru-adînc se-ncuibă,
 645 Şi-acolo-n chinuri tainice se-mbuibă,
 Scurmînd alungă pace şi desfătări fireşti;
 Le-acoperă mereu cu alte măşti:
 Ca prunc, femeie, curte şi acaret apare,
 Ca apă, flacără, pumnal, venin;
 650 Ce nu te-atinge, ţi-e un chin,
 Ce nu pierzi niciodată, deplîngi fără-ncetare.

Adînc o simt: ca zeli vai! nu sunt.
 Asemenea sînt viemului mărut
 Pe care, cînd cu pulbere se-ndoaţă,
 655 Drumetul îl striveşte şi-l îngroapă.
 Nu-i pulbere tot ce mă strînge-aici
 Între pereţi cu sute de cotoare?
 Nimicuri, vechituri mai mari, mai mici
 Nu-mi fac o lume ca de molii, oare?
 660 Aici să aflu ce-mi lipseşte? Sau
 Am să citesc în sute de volume
 Că oamenii mereu se chinuiau.
 Că-a fost şi cite-un fericit pe lume? —
 Tu, craniu gal, de ce-mi rinjeşti așa?
 665 Ori, poate, ca şi mine, al tău creier
 Vrînd adevărul, şi-a-ncheiat cîndva
 În tristă bezăna jalnicul cutreier?
 Voi, instrumente, mă batjocoriţi
 Cu valţuri şi minere, roţi şi gheare:
 670 Pe prag, voi cheie trebuia să-mi fiţi;
 În viaţă multe-aţi tras, dar nu zăvoare.
 Mustînd de taine-n plînă zi
 Natura de sub văluri nu vrea să se arate,
 Şi tot ce ea în propriul ei duh nu limpezi
 675 Nu poţi să-i smulgi cu cleşti şi aparate.
 Unealtă veche, fără de folos,
 Tu stai aici, cum te-au lăsat părinţii;
 Tu, scripete bătrîn, funinginos,
 De mukul lămpii mele ţi se-afumără dinţii.
 680 Mai bine-mi risipeam puţinul bun,
 Decît s-aud sub el în orice seară:
 Ce ţi-a lăsat străbunul din străbun,
 Ca să-l posezi, ciştigă-l iară.
 685 Ce nu-i folositor, e doar povară,
 Doar ce creioză clipa, se dovedeşte bun.

De ce mă uit spre locu-acela-ntruna?
 E sticla-aceea pentru ochi magnet?

De ce de-odată văd, de parcă luna
Prin codri-n miez de noapte-ar trece-ncet?

- 690 Salut, incomparabilă fiolă,
Pe care cu evlavii te iau de pe consolă!
Cinstesc în tine arta umană, iuscuşină.
Esenţă de licori ce-adorm, fluid
Extract de fine seve ce ucid,
- 695 Stăpinului vădeşte-ţi azi priinţa!
Te văd, şi suferinţa mea s-alină,
Te iau, împotrivirea-i mai puţină,
Şi scade-al spiritului flux treptat.
Pe-o vastă mare calc fără constrîngerii,
- 700 Scîlpeş sub talpa mea adînci răsfîrîngerii,
De-o nouă zi spre-un nou liman mă simt chemat.
- Un car de foc cu aripi delicate
Mă ia cu el! Sunt gata, în simţiri,
Pe noul drum eterul a străbate
- 705 Spre-un nou tărîm de pure-nfăptuirii.
Ce nalt avînt, ce sacră desfătare!
Tu, încă vierme, meriţi tot ce ai?
Da, blîndului terestru soare
Întoarce-i lute spatele, şi hai!
- 710 Cutează tu, deschide acum cu cerbie
Acele porţi de care cu toţii se feresc.
E timpul ca, prin faptă, s-arăţi că-n vrednicie
Un om atinge creştetul zeiesc:
Că nu ezită-n faţa prăpastiei afunde
- 715 În care fantezia-şi hrăneşte propriu-i chin,
Că tînde spre strîmtoarea-aceea, unde
Pe-un prag îngust văpăi de iad se-aşină;
Că-i bucurio la pasul acesta să recurgă
Şi vrea-n neant, oricîte primejii sunt, să curgă!
- 720 Deci, hai, curată cupă cristalină,
Din husa ta străveche, la lumină;
Prea mult ai stat în colţul tău secret!
Tu străluceai la pîrînteşti festine,
Conviviî gravi se-nseninau cu tine
- 725 Trecîndu-te din mină-n mină-ncet.
Artistica splendoare-a gravurilor, bogată,
Şi datoria celui ce pînă-n fund te bea
Să le explice-n vers, trezesc de-odată
Alteea nopţi din tineretea mea;
- 730 Azi nu te-tînd vecinului agale,
Nu-mi pun talentu-n slujba artei tale;
Aici e-un sac, al grabnicei beţi;
Un picur brun în golul tău palpită.
De mine-aleasă, mie pregătită,

- 735 Tu, ultima mea cupă, din suflet oferită,
Înalt salut de slavă la zorii zilei fii!
Duce cupa la gură.

Zvon de clopote şi coruri.

CORUL ÎNGERILOR: Christos a-nviat!
Pieire stricatelor,
Din toţi mincotelor,
740 Furie, păcatelor
Ce v-au îmbiat!

FAUST: Ce zumzet grav, ce plin-de-raze ton
Îmi smulg cu forţa cupa de la gură?
Voi, clopote, vestiţi în surdul zvon
745 A Paştilor întîie oră pură?
Voi, coruri, ştiţi al minuirii cînt
Rostit de îngeri, noaptea, la mormint,
Temeiul pentru-o nouă legătură?

CORUL FEMEILOR: Noi cu miradenii
750 L-am îmbălsămat,
Pline de smerenii
În lut l-am culcat:
În giulgiuri ca spuma
755 L-am învăluit,
Ah! pe Christ acum
Nu l-am mai găsit.

CORUL ÎNGERILOR: Christos a-nviat!
Ferice iubirea
Ce-n grea ispitire-a
760 Aflat izbăvirea
De negrul păcat!

FAUST: Puternic-bîlînde, ce mă căuţaşi
Prin pulbere, cîntări de biruinţă?
765 Acolo, celor slabi să răsunăşi!
Îmi place vestea, însă n-am credinţă;
Minuneai al credinţei prunc iubit.
Eu n-am trufia să privesc în faţă
Tărîmul nalt pe care l-aşi vestit,
De tînd, însă, cu-acest zvon obîşnuit,
770 Mă simt acum din nou chemat la viaţă.
Cîndva sărutul dragostei cereşti cădea
În grava linişte-a duminicii asupra mea
Ce presimţiri în dangăt puteau atunci să sune,
Şi ce-nfocată desfătare-n rugăciune!
775 Un fraged dor, de nenteles, afară
Pe cîmp şi-n crînguri mă mîna mereu,
Şi pe sub mii de lacrimi ca de pară

Simțeam născind un univers al meu.
Cintărilor acestea-mi vesteau doar fericirea
780 De primăvară, anii de tineresc desfăt.
Acuma, de la pasul din urmă, grav, simțirea
Copilăriei mele mă trage îndărăt.
Sunați, cerești cintări ale luminii!
Curg lacrimile, iar sunt al tăririi!

CORUL ÎNVĂȚĂCEILOR:

785 Din groapă sculindu-se
Domnește-n tărîmul
Ceresc, îndîltindu-se
El, viul, sublimul;
Îi duc bucuriile
790 Spre limpede faptă:
Pe noi ah! urgiile
Aici ne așteaptă!
Uitați, noi ne stringem
Și plîngem în cor.
795 Ah! Doamne, ne stingem
De sfîntul tău dor!

CORUL ÎNGERILOR:

Christos a-nviat
Din putrede pînze
800 Zdrobiți nencetat
Cătușele strîns!
Activ-mărilor,
Iubind-vădărilor,
Fratern-hrănitărilor,
Umblînd-vorbitorilor,
805 De-har-vestitorilor,
Domnul i-aproape de voi
La orice nevoi!

ȘTEFAN AUG. DOINAȘ

FAUST

HOMO EUROPÆUS

Faust și Mefisto reprezintă desfășurarea dialectică
a personalității poetului.

THOMAS MANN

Mai mult ca oricare alt personaj literar — de la Ghilgames la anonimul K al lui Kafka — Faust s-a propus exegezei ca prototip al Omului în general. Cadrul acesta, de maximă generalitate, în care trăsăturile individuale se estompează pînă la dispariție, pentru a reface doar un vag obraz al entității Om, a fost de altfel sugerat de Goethe însuși, care, într-o scrisoare către Zelter (19.III 1827), vorbea despre eroul său ca despre o *entelechie*, ca despre o *entelechișche Monade*, trans-figurînd astfel un eventual profil omenesc determinat, în favoarea unui «general uman» atemporal, implicat în categoria filozofică de *monadă*, așa cum autorul a preluat-o, prin Bruno, van Helmont și Leibniz, de la Aristotel: «Die entelechișche Monade muss sich nur in rastloser Tätigkeit erhalten; wird ihr diese zur anderen Natur, so kann es ihr in Ewigkeit nicht an Beschäftigung fehlen». Pre-luînd sugestia, faustologi de orientări diferite au văzut în protagonistul dramei lui Goethe un reprezentant exemplar al umanității: om ideal, dar și om mediu, în același timp (Paul Requadt), om reprezentativ (Joachim Müller), individualitate singulară, într-un prim plan al operei, și «reprezentant al umanității», în planul ei secund (Helmut Rehder), ființă dublă prin structura psihică a celor «două suflete» și prin destin (Heinrich Rickert, Fritz Strich, Andreas B. Wachs-muth), personalitate poetică surprinsă în dialectica ei esențială (Thomas Mann), persoană polară oglindind în sine polaritatea lumii înseși (Erich Trunz), om ce se află permanent în situații-limită (Benno von Wiese), omul ca «posibilitate» și ca «proiect» existențial (Wolfgang Streicher), omul ca multiplicitate de «măști» (Erich Franz), omul individual în luptă cu universul (Barker Fairley), omul ca personalitate ce se dezvoltă (Hermann August Korff), sau, dimpotrivă, ca mereu egal cu sine în esența sa «neliniștită» (Emil Stalger), cmul în raport cu divinul, caracterizat ca un «eretic pios» (Wilhelm Flitner) etc. etc. Poziția extremă e aceea a lui Kleinschmidt von Lengsfeld, care vede în Faust un erou nu de tragedie, ci de legendă sau basm. Există totuși exegeți care l-au privit ca pe o ființă imaginară strict determinată, fie ca structură psihologică (Albert Fuchs), fie ca produs cultural specific, al mișcării *Sturm-und-*

«Europa își trădează propria sa libertate atunci când iese din cadrul polarităților, atunci când se lățește, fie în sfîrul unei ordine care își ulytă limitele, fie în atitudinile extreme ce negă orice ordine. Dimpotrivă, Europa e prezentă, ca ea însăși, ori de cîte ori este deschisă, liberă în tensiunea contrariilor, conservîndu-și posibilitățile și reînnoindu-se fără încetare din sursa ei vie, imprevizibil creatoare». Pe de altă parte, europeanul își cunoaște tot timpul limita sa: aceea că libertatea nu e niciodată *causa sui*, că ea depinde mereu de altceva, că omul «se pune întotdeauna în raport cu un fond transcendent», că el nu e decît «un dar făcut sieși». «Iată de ce libertatea politică nu poate să reușească nicînd sub forma unei situații definitiv asigurate. Orice împlinire în lume suscită imediat o insuficiență; ceea ce apare în timp, trebuie pînă la urmă să eșueze. Dar acest eșec însuși a devenit simbolul unei polarități europene exprimată în două feluri: cea a conștiinței tragice care cunoaște sensul eșecului și nevoia eșecului autentic, —și cea a Crucii, în care sensul suferinței e cunoscut într-o reconciliere transcendentă. Libertatea Europei caută limitele extreme. Profundime sfîșiată, Europa eul trece prin disperare pentru a ajunge la o nouă încredere, prin nihilism pentru a ajunge la o conștiință fundată pe filință».

Istoria, al doilea termen al «construcției» lui Jaspers, se înrădăcează în experiența libertății: «Cum libertatea nu e niciodată atinsă de toți și cum, prin urmare, în sens occidental, ea nu e atinsă de nimeni, istoria e necesară pentru căutarea libertății. Ea e lupta conștientă pentru libertate (...) Numai în Europa nevoia de libertate a produs istoria ca o mișcare de cucerire a libertății politice (...) Numai în Europa există o știință a istoriei și o filozofie a istoriei (...) Istoria nu e încheiată, și totuși căutarea perspectivei, studiul realului și al posibilului, dezvoltarea conștiinței istorice, rămîn trăsăturile fundamentale ale spiritului nostru european. «În fine, libertatea reclamă știința, nu ca teorie pură, nici ca tehnică, nici ca joc al gîndirii, ci «ca viață absolută, universală, de a ști tot ce poate să fie știut. Pasiunea pentru știință este tipic europeană. Știința europeană vrea să știe totul. Orice lucru merită să fie cunoscut (...) Cunoașterea devine un asalt împotriva lui Dumnezeu. În același timp, Dumnezeu pretinde o veracitate absolută; de unde, la rădăcina științei, nevoia de a face, în urma lui Dumnezeu, o anchetă împotriva lui Dumnezeu (...) Știința eliberează, dar e vorba mai ales de libertatea interioară care, consistă într-o uniune plină de iubire cu realitatea. Acesta e scopul științei. Dar în același timp, știința dilată conștiința răului, a intolerabilului. Desfășurarea științei sporește eficacitatea pasiunilor noastre. Succesul ei le suspendă (...) Așadar, cele trei elemente ale Europei: libertate, istorie, știință, fac ca Europa să nu poată cunoaște nici un fel de împlinire. Ceea ce face ca șansele noastre să fie mereu înnoite. În Europa, temporalitatea există cu adevărat».

Nu e nevoie să fi un specialist în Goethe pentru a observa că această definiție a spiritului european este eminamente goetheeană. Lucian Blaga a arătat în *Fenomenul originar* (1923) că metoda specifică a lui Goethe pentru a prinde esența unui fenomen («fenomenul originar») se bazează pe descoperirea în natură a unor permanente *polarități*, pe construirea romantică a unor *inepuizabile analogii*; din jurul lor, rezultă perspectiva temporală a morfologismului, trecerea treptată a formelor vii una în alta, metamorfoza fără sfîrșit a vieții. Pe de altă parte, teoria lui Jaspers despre așezarea continuă a omului european în situații-limită, precum și tragicul ce rezultă de aici, este de asemenea de inspirație goetheeană, legîndu-se direct de concepția lui Goethe despre demonic, așa cum arată una din lucrările fundamentale ale gînditorului german, *Psychologie der Weltanschauungen* (1922). În fine, concepția jaspersiană despre istorie și știință, ca expresii ale conștiinței

de sine europene, se prezintă ca un fel de exegeză, la nivel abstract superior, a lui Faust însuși: aproape fiecare frază, citată mai sus, pare un comentariu la unul sau altul din momentele vieții lui Faust, începînd cu criza gnosologică din faimosul lui monolog și pînă la «mintuirea» din final. Încît se poate spune, pînă la urmă, nu atît că Faust confirmă, în toate etapele evoluției sale, spiritul european, ci —dimpotrivă— că acest spirit european pare cel mai cuprins în Faust. Eroul goethean ar putea oricînd să declare: Nimic din ceea ce este european, nu mi-e străin!

Explicația acestui uluitor *ambitus*, al operei și al protagonistului ei, pornește chiar din substratul biografic, din structura somatică a personalității artistice goetheene. A remarcat-o —ciudat, nu?— chiar Paul Valéry, teoreticianul «spiritului pur»: «Ceea ce mă frapază la Goethe, înainte de toate, este această viață foarte lungă. Omul devenirii, teoreticianul acțiunilor lente și al creșterilor succesive (care în el se combină straniu cu creatorul lui Faust care este neastîmpăratul însuși), a trăit tot timpul de care a avut nevoie pentru a-și încerca de nenumărate ori fiecare resort al ființei sale; pentru a-și face despre sine însuși diferite idei, și de a se elibera de ele, și a se cunoaște din ce în ce mai amplu. El a reușit să se găsească, să se piardă, să-și revină și să se reconstruiască, să fie în mod divers Același și Altul, și să-și observe în sine ritmul propriu de schimbare și de creștere. (...) El răspunde, la urma urmelor, la orice apel; iar viața nu e în fond decît posibilitate. (...) Goethe, Poet și Proteu, trăiește o cantitate de vieți prin intermediul uneia singure» (*Oeuvres*, tome I, 1957, pp. 535—538). Pentru a ajunge la această admirabilă caracterizare: «Il n'y a pas de mortel qui ait su joindre, avec tant de bonheur, les voluptés qui créent aux voluptés qui dépassent et consomment».

Cuvinte care i se potrivesc, însă, în primul rînd, lui Faust. Nenumăratele sale «maști» sunt, de fapt, multiplele ipostaze existențiale ale europeanului, de rînd sau excepțional, prin care se realizează pe sine, —ca savant, ca vrăjitor, ca amant, ca educator, ca stăpîn peste oameni, ca traducător al Bibliei, ca inginer, constructor etc. Ambia spirituală a lui Faust nu e idealul umanist al Renașterii, acel *uomo universale* setos de a cuprinde cu mintea, și chiar de a practica, toate disciplinele timpului său; ci un ideal care se realizează, pe de-a-supra opoziției cunoaștere/putere, în epuizarea întregii experiențe de viață și cultură a umanității, în lărgirea omenească pînă la limitele lui: *Virtuteiul mîd dăru, plăcerii durabile, Tristeții-nviorătoare, și urii amoroase, Iar pieptul, de științe vindecat, De-cum nici o durere nu-și refuze, Și tot ce omênirii l-a fost dat, Să gust-e-n mine dornicele-mi baze, În dui spre-nalt și-odîncuri să cutez, Durerea lumii su-ne și cîntarea vîstă-mî mine, Cîh sinele ei fle-mî lărgit îngustul sine, Și, ca ei ea, la urmă să naufragiez* !... Individul, angajat conștient într-o asemenea aventură, are nevoie atît de o trăire directă, în concretul existențial, în acel «val-virtel al întîmplării» asumat cu temeritate, cît și de confruntarea, dincolo de aparențele strălucitoare, cu transcendentul; cu alte cuvinte, atît de experiența desăvîrșirii, cît și de aceea a extazului. Polaritatea aceasta, înscrisă în structura sa, e proiectată, de altfel, scenic, în permanentul dialog pe care-l poartă cu Mefisto: dialog pe care îl putem figura plastic în imaginea Creaturii în carne și oase, propulsată de energiile sale interioare, cu propria sa Umbră, aruncată pe pămînt, și care-i devine ghid neobosit și inventiv întru aventură; conversație a Lumii cu Întînțurii, ca principii constitutive ale lumii; dialog —dar numai aparent— al Binelui cu Răul, deoarece, aici, Diavolul însuși e un agent al divinului, un fel de «bufon al lui Dumnezeu» (Max Kommerell), menit să-l împingă mereu spre Faptă; dialog —în spațiul cultural al Europei— între Nordul romantic și Sudul clasicității, între «norma Zilei» și

Cei care caută imposibilul îmi plac, spune sybilla Manto despre Faust, auzind că acesta cutreieră «noaptea walpurgică clasică» în căutarea frumoasei Elena. În exegreta părții a doua din *Faust und die Welt*, 1977, p. 44). Dorothea Lohmeyer precizează funcția demonică walpurgică: «... Mefisto reprezintă tot timpul forța spiritului specific uman în opoziție cu divinul-natural. El este principiiul temporalității și al nestatorniciei, al moralului și al înțelegerii, al reflecției și al aparenței, al practicii și al inventivității, al lucrării artificiale și al forței. Dar înainte de orice, și aceasta e trăsătura lui cea mai caracteristică: conștiința melfistofelică se află cu totul în serviciul năzuinței omenești; ea este îndreptată exclusiv spre aceasta, să ajute năzuința umană de a-și satisface dorința ei. De aceea Mefisto e inventatorul spectacolului, specialistul ocaziilor, furnizorul mijloacelor. Mefisto și Faust se opun ca puteri spirituale polare». Dacă Thomas Mann admira, în finalul «Prologului în cer», umorul lui Goethe, care îl prezintă pe Dumnezeu ca pe un mare senior ce întreține relații amabile cu opoziția («Das ist der reizendste Scherz»), se poate spune că faptul de a sugera că omul european nu se poate realiza ca atare, decît în complementaritate cu dracul, constituie o glumă filozofică goetheană la fel de provocatoare.

Caracterul de sinteză a spiritului european este și mai accentuat în *Faust II*, această scînteietoare fabulă a Naturii, Societății și Culturii. Aici, timpul real și timpul fictiv se întrepătrund, o «noapte walpurgică clasică», a Sufului, e contrapusă «nopții walpurgice» de tip romantic a Nordului, din partea I-a. Bineînțeles, Elada prin care Faust rătăcește în căutarea frenetică a Elenei e un simplu peisaj sulfatose, așa cum, fără îndoială rămîne Antichitatea pentru orice om de cultură al Europei: e vorba de un «timp magic» (Erich Trunz), acela în care se efectuează «treccarea de la senzualitatea pornirilor elementare, prin opera de artă, spre o viață a culturii fundată morală» (Rickert). Meritul lui Goethe este acela de a sugera pregnant un paradox pe care Estetica, disciplina tipic europeană îl ține de vesuciri în brațe, ca pe un copil mai bătrîn decît ea: acela că Idealul estetic de atins, într-o artă care rămîne mereu a viitorului, se află realizat, ca etalon, într-un spațiu cultural ce aparține iremediabil trecutului; că modernitatea, oricare ar fi ea, e o funcție a tradiției.

Acest timp revolut care, azi, pentru noi, nu poate fi decît imaginar, folosește de fapte simbolice — cele mai multe inventate de Goethe însuși — care exprimă, fără a spune niciodată răspicat, antinomii fundamentale ale creației și productivității, — Homunculus și Mumele, Băiatul-cîrșuș și Euphorion (cele două personificări ale poeziei), Thales și Anaxagora (ca reprezentanți ai «neptunismului» și «vulcanismului» geologic), Phorkiadele, expresie a supremului Urit la Elini, și Grija, întrupare a permanentei anxietăți a omului de azi. În această Antichitate, străbătută de Faust cu gîndul într-o singură noapte, nu stăpînesc zeii frumoși ai lui Phidias și Praxiteles, ci generațiile pre-olimpice, titanii și ființele hibride, Seismos și Sfîncșii, Proteu și Chiron, Sirenele și Nereidele; este o lume elementară, a Naturii înseși, surprinsă în uluitoarele ei metamorfoze, în care teribilul e cealaltă față a sublimului. Această Eladă, care sărbătorește universalul acord al stihurilor pe țărmul Mării Egee, este inconștientul Europei, clocoțind de sorii săi obscuri, de propriile sale enigme niciodată dezlegate. În această Eladă, Faust ajunge la granițele geografico-spirituale ale continentului său: toate simbolurile, amintite mai sus, sînt corpurile străine ale unui Orient fabulos din care organismul cultural european a făcut, prin asimilare, focare de energie creatoare. În sensul acesta, Arcadia în care se petrece episodul Euphorion, este replica tipic europeană a lui Goethe față de ideea de paradis, fie el de origine sumeriană, ebraică, creștină sau musulmană: în Natura ei, canonic-livrescă, propusă

de arta greacă, poezia însăși se confirmă ca o experiență-limită, a solidarității umane, a riscului, a morții. Căci odată cu moartea superbă a lui Euphorion, nu moare Byron, modelul său real, ci Romanticismul european, ori de cîte ori îndrăznește să steargă granița dintre Viață și Artă. Arcadia goetheană reprezintă spațiul imagină pînă din care țîșnește mereu și se prăbușește neîncetat, ca Icar, spiritul poetic. Magicul acestei lumi se află înaintea opoziției putere/cunoaștere; el este forța și legea interioară, orientată teleologic, a omului, ca monadă: înălțat de-a-supra-Naturii, dar încă nedespins de ea.

Că *Faust II* constituie o programatică sinteză culturală o dovedesc structurile material-spirituale ale prozodiei înseși. Experiența de o viață întreagă a lui Goethe are, aici, ambiția de a acoperi experiența de două milenii de poezie a Europei. Versul cu rimă încrucișată (destinat îndeosebi lui Faust), endecasilabul (roșirea preferată a lui Mefisto), versul liber, poezia galantă, cîntecul de chef, marșul eroic, poezia gnomică, enigma, prelucrarea hexametrelui antic, sau a imnurilor religioase medievale, rimă legeră, aliterarea, ditirambul panic, versul cu poantă satirică, «discursul mixt» al poeziei filozofice, unele fragmente de adevărată «poezie pură», — toate acestea asigură o varietate proteică a formelor, ținînd de domeniul performanței. Momentul concret al sintezei antichitate/modernitate îl constituie scena dintre Faust și Elena (actul III), în care regina Spartei deprinde din gura seniorului medicul poezia rimată a timpurilor noastre: clipă de grație supremă, în care trecerea istorică, pe nesimțite, de la o cultură lirică la altă, e figurată auditiv prin năsterea unei noi eufonii, în chiar structura materială a versului; moment de criză a poezicului, totodată, căci gingașia scenei de iubire, oricît farnec ar avea, nu poate să obnubleze total intenția programatică.

Că, într-adevăr, este vorba de o sinteză ideală, deliberat formulată, o dovedesc evenimentele de ordin istoric care înconjură înțînirea lui Faust cu Elena. Alături de ipotezele de «amant al frumuseții înseși» și «poet al culturii europene», eroul apare, aici, într-o a treia postură, aceea de «unificator social-politic al Peloponezului»: Faust este seniorul medieval ce conduce cîinci semînții germanice care vor instaurea, în spațiul egeic, o orînduire social-politică nouă. *Regina Spartei dă poruncă/Acum ca principii să vă strîg/Puneți în față-i munși și lună/Si-avea-veți parte de cîstîg./Germane, ia Corintul lute/Si apărai-cu val temut l'Achaia cu prăpăstii sute/Servească-ți, Gotule, ca scut l/La Elis meargă frînca oaste./Saxonii dea Messenei preț./Normandul bîntuie pe coaste/Durind un Argolis măreț. «Prin cele cîinci semînții sunt numite cele cîinci națiuni de cultură europeană: prin germani Nemții, prin goți Spaniolii, prin franci Francezii, prin saxoni Englezii, prin normanzi Italianii. Astfel se încheie capitulara pămîntului antic în actual simbolic de înfăptuire de către popoarele medievale a celor antice, ca moștenire comună, care le leagă într-o nouă unitate: aceea a unei Europe unificate în ideea umanității antice» (Lohmeyer, p. 333). Cînd Faust spune acestor prinți: *Dar Sparta vă va fi stăpînă./Prescriu tron se afî-n ea...*, el îi infuzează — medieval vorbind — unei orîndiri a «frumuseții» social-politice stăpînitore în vechile cetăți democratice ale Eladei, unde domneau cele trei principii: *Lumină, drept, egalitate*. În felul acesta, Faust devine expresia unei utopii politice europene în care Forța și înțelepciunea acționează armonios sub sceptrul Frumuseții.*

Nu lipsește din *Faust II* o secțiune transversală printr-o anume societate europeană, aceea care se află pe pragul dintre Evul mediu și Renăștere: episoadele de la curtea împăratului, ca istorie reală, întrerup mereu ritul celor din vechea Eladă, ca istorie imaginată. Adept al transformărilor lente, organice, Goethe vede rolul pozitiv al cuplului Faust-Mefisto nu în răsturnarea violentă a structurilor sociale existente, ci în rezolvarea dinăuntru a lipsurilor care le bîntuie. Două

crize marchează această societate: nevoia de bani (cu grave urmări în tot imperiul — economice, sociale, politice etc.) și nevoia de distracție la curte (satisfăcută prin suspendarea temporară a griilor zilnice — organizarea unui carnaval mascat). După cum se vede, Goethe prezintă aici «soluția» pe care conducătorii Europei o cunoșteau și practicaau încă de pe vremea Romei: *panem et circenses*. Iată de ce Faust și Mefisto devin, mai întâi, creatorii unei noi economii politice: aceea care înlocuiește banul ca valoare efectivă (moneda de aur sau argint) cu o «fantomă» a lui (moneda de hirtie, garantată financiar — spune Mefisto — de comorile subterane ale împărăției), și care face din practica împrumuturilor și creditelor motorul progresului social-economic. Europa modernă face astfel un pas urias, similar cu cel pe care l-a făcut Antichitatea trecind de la schimbul în natură, la plata în bani. Faust și Mefisto devin, apoi, organizatorii și actorii unui «carnaval roman» de curte, în care alegorismlu se arată a fi un instrument de cunoaștere, nu numai de distracție, deoarece spectacolul oglindește concret conștiința de sine a unei societăți care-și vede, întruchipate în el, chiar forțele care-l compun: Împăratul apare sub masca Marelui Pan, sinteză a puterilor universale, Mefisto sub înfățișarea Zgîrceniei, Faust sub aceea a lui Plutus, zeul bogăției. Dar în felul acesta mascarada se transformă în spectacol al demascării societății înseși, care — datorită mecanismelor sale de auto-spărare — nu-și permite să se vadă pe ea însăși, așa cum într-adevăr este, decît într-un cadru ludic, într-un spațiu organizat artificial; numai în ceremonialul controlat al unei «sărbători» cenzura își suspendă, pentru o clipă, acțiunea prohibitivă, pentru a oferi tuturor contemplarea adevărurilor de stat; numai în limitele unui carnaval, Paraziții își pot etala morală lor profitoare, iar Țăierorii de lemne revolta lor surdă: *Dacă/Noi, ciolănoșii,/ N-am fi pe lume./Cum ar putea să/Sece, să pteacă/Domnii, frumșii/Dornici de glume?*

Artificiul economic al fașilor guldeni, ca și artificiiul alegoric al carnavalului, acționează ca factori al progresului într-o societate care nu mai așteaptă decît un simplu bobîrnac pentru a face un pas înainte. Ființa dublă a omului european, personificată în Faust-Mefisto, concretizează, aici, în practică, seducția pe care au exercitat-o întotdeauna asupra lui Goethe polarități ca natural/cultural, artistic/artificial, esențial/aparent etc., dublete ce caracterizează fenomenul ca atare. În spiritul gîndirii europene, se degajă astfel o adevărată filozofie goetheană a aparenței, care valorifică artificiiul, jocul, iluzia, apariția etc. cu totul diferit decît o face, de exemplu, spiritul budhist. Artificiiul — care nu e decît viitorul experiment științific, încă în fașă — duce la «fabricarea» lui Homunculus de către Wagner; iluzia scenică, provocată cu ajutorul magiei, în care apar Elena și Paris, în fața curții Imperiale, determină pasiunea erotic-estetică a eroului, ca pe o latență care brusc devine activă; naște în Faust năzuința irepresibilă de a recupera real-meneu, fie chiar numai în spațiul fictiv și în timpul magic al artei, prototipul Frumuseșii. Căci artificiiul și iluzia vrăjitoarească sunt, la ei, etapa ultimă în care un mare, autentic angajament existențial ajunge să-și dea roadele: la Wagner, pasiunea de o viață întreagă a experimentului în laborator; la Faust, teribila coborîre în tărîmul fără loc și timp al Mumelor, de unde revine cu trepedul magic. Pentru Goethe, imaginea, masca, alegoria, simbolul constituie reperele principale ce marchează itinerarul spiritual al europeanului spre «fenomenul originar», spre formele arhetipale. Estetica europeană, ce se anunță odată cu «mimesis»-ul aristotelic, nu s'ar căuta mereu justifiarea în recursul de principiu la Natură, la natural, dacă nu ar izbuti să identifice esența sub aparență: *dithesis înseamnă «senzație»*. Există o viață, durabilă și orbitoare, a artificiiului și a iluziei, care amîndouă imită Natura, — pare să spună bătrînul Goethe la capătul vieții sale.

Iar Societatea, prin cele două componente ale sale, Cultura și Civilizația, — ce este ea, dacă nu Natură creată de om, pe măsura sa?

Acestei Naturi secundă îi consacră Faust cea din urmă faptă a sa, nu fără a comite — involuntar — ultima lui crimă. Dar, care, o și duce la îndeplinire? Obține el, într-adevăr, un *liber plai pentru liberul nord*? Textul goethean e, aici, ambiguu: căci loviturile pe care eroul orb le aude în ultimele clipe ale vieții, și care l se par a fi produse de tirnaçoapele muncitorilor de la dig, nu sunt decît zgomotele lopotilor cu care Lemurii, conduși de Mefisto, îi sapă mormîntul. Victorios sau nu, asupra Naturii exterioare, Faust rămîne, în orice caz, victorios asupra propriei sale naturi individuale, pe care a pus-o să se confrunte cu duhurile și cu zeii, pe care a lărgit-o pînă la limitele umanului. Conștiința acestei naturi interioare, orientată teleologic, ca activitate neobosită în Lume și în Istorie, — iată ceea ce face ca porecla pe care i-o dă, în deridere, Mefisto, aceea de *Domnul Microcosmos*, să fie adevăratul său titlu de glorie. Tocmai pentru că Umanul, ca Natură, se află în întregime în sine, și la dispoziția sa, el n-are nevoie — asemenea poetului *Divinei Comedii* — să străbată cele trei tărîmuri ale mitologiei catolice, pentru a putea să contemple spectacolul umanității osîndite sau minuite: el își poartă cu sine, mereu și inexorabil, infernul, viața sa e continua depășire a unui ideal devenit de-odată nesatisfăcător, iar Grația nu e — pentru el — decît numele religios al Clipei supreme zăbovind în zbor de-asupra lui.

DON QUIJOTE

SALVADOR DE MADARIAGA

«...un mare european»

Pînă și numele este european. Mult mai mult decît pare. Nu puțini erudiți spanioli, în frunte cu Rodríguez Marín, au cotoabăit prin arhivele satești și ecleziastice din Andalucía și La Mancha în căutarea numelor Quijano, Quijada și Quesada, crezînd că Cervantes i-a dat eroului său un nume derivat de la unul sau altul din aceste patronimice spaniole care încep cu Quix sau Ques. Muncă irosită. Ar fi fost scutiți de această osteneală fără folos, dacă or fi acordat atenție declarațiilor pe care Cervantes le-a făcut la tot pasul și după care nu-i păsa clișei de puțin cum îl cheamă pe hidalgul care avea să devină cavaler rătăcitor, de vreme ce ba îl face să spună că descinde pe linie bărbătească direct dintr-un viteaz Quijada, ba ne asigură că se numea Alonso Quijano. Singurul lucru care pentru el pare să aibă importanță este Quij. Dar și acest lucru trebuie privit cu mai multă atenție.

De fapt, pe Cervantes nu-l interesa deloc începutul numelui pe care-l poartă eroul său. Îl interesa sfîrșitul. Nu Quix, ci ote. Fiindcă aceste trei litere formează finalul numelui Lanzarote, traducerea spaniolă a lui Lancelot. Laborașii erudiți au abuzat-o deci pe un drum greșit, fiindcă au luat sfîrșitul drept arbitrar și începutul drept obligatoriu, cînd în realitate pentru Cervantes sfîrșitul era obligatoriu și începutul era arbitrar. El nu și-a propus să traseze caricatura unui hidalgo din La Mancha ales dintre cunoscuții săi și care se dedase la cititul cărților de cavalerie, ba chiar credea că este un cavaler rătăcitor, ci caricatura unui cavaler rătăcitor imitator al lui Lanzarote. Numele? Oricare, cu condiția să se termine în ote.

De aici, ca punct de plecare, se poate presupune că a început deci să se gîndească la cuvintele care se termină în ote. Și atunci i-a dat prin minte unul care probabil că l-a făcut să zîmbească de bucurie, ca întotdeauna cînd găseai un joc de cuvinte fericit, fiindcă-i plăcea să se joace cu cuvintele, asemeni lui Shakespeare și lui Molière. Cuvîntul quixote este denumirea care se dădea unei părți a armurii care acoperea piciorul de la brîu pînă la genunchi. Ce nevoie avea de mai mult? Don Quijote avea numele gata croit pe măsură.

DAUMIER, studiu pentru Don Quijote ►



Și în felul acesta Quij intră în istorie. Pentru a-l insera pe eroul său întârziat în societatea vremii, Cervantes a început prin a vorbi pe ocolite despre hidalguul său: «Unora le place să spună că era poreclit Quixada ori Quesado — asupra acestui punct există divergențe de păreri între autorii care s-au ocupat de cazul lui — cu toate că, după conjecturile cele mai vrednice de crezare, se poate deduce că i se zicea Quijana. Dar asta n-are cine știe ce însemnătate pentru povestirea noastră»¹. În felul acesta aruncă peste bord de la bun început toate ostensiile viitorilor erudiți care-și vor bate capul să găsească o familie al cărei nume să înceapă cu Quix. În schimb, când întreaga și cumința Dorotea, amestecată în planul urzit de preot și de bărbier pentru a-l aduce pe hidalgu acasă, se transformă în prințesa Micomicona, explică tuturor cu însuflețire că cel care-o va salva din minile urgiului Pandafileando Balaoacheșul e un cavaler din La Mancha pe care-l cheamă Don Azote sau Don Cigote². Terminația obligatorie în ote este evidentă.

Asta vine în sprijinul ipotezei noastre după care eroul spaniol se troge direct din Lazarote (Lancelot), și astfel dobindește o genealogie franco-britanică, trăgându-și rădăcinile din această legendă cavalerescă europeană în care se împletesc cele trei teme faimoase, provenite «din Franța, din Britania și din Roma cea mare».

Don Quijote își proclamă ei însuși această obșrie. Într-una din primele sale aventuri, când i se cere să explice «ce vrea să zică aceea cavaleri rădăcitori», răspunde: «N-ați citit oare, domniile voastre, analele și cronicile Engleției, unde se vorbește despre viteză isprăvi ale regelui Arturo, numit tot timpul, în limba noastră romanică din Castilia, regele Artus? (...) Aflați că în timpul domniei acestui bun rege s-au pus temeiurile faimoasei tagme cavaleresti a cavalerilor Mesei Rotunde și s-au petrecut, pînă într-un

cuvînt, poveștile de dragoste care se pun pe scoteala lui Don Lanzarote del Lago și a reginei Ginebra...», și Don Quijote citează versurile cunoscutului cîntec bătrînesc: «Nu va fi nicicînd vitează de femei slujit mai bine/decît fuse Lanzarote/din Britania cînd veni...»

Din Britania, deci, adică din Anglia, a venit numele lui Don Quijote. Dar, la fel cum s-a întîmplat chiar cu Lanzarote, a venit pe drumul Franței. Fiindcă acest quixote, pe care Cervantes l-a luat din vocabularul armurii pentru a-și boteza eroul, era la rîndul lui un cuvînt pe care spaniolii îl luase din franceză, unde aceeași piesă, menită să opereze cașpa, la cuișse, se numește cuișsoet. De unde trag încheierea, în treacă-tă fie zis, că acest E pe care eroul nostru îl poartă în castiliană, imitație a celui pe care-l adăugăm lui Lancelot pentru a ajunge la forma Lanzarote, este fals și eronat dincolo de Pirenei: astfel încît, trecînd munții pentru a dobîndi universalitate, Don Quijote ar fi trebuit să-și lepede acest E, asemeni lui Lanzarote, și așa cum acesta se cheamă Lancelot, tot astfel ar fi trebuit să devină Quixot în engleză și Cuiisot în franceză. Este împedecă din Cuiisot de la Mancha este semnificația pe care Cervantes a dat-o eroului său. (Dealtfel, acesta se numea Don Quichot în primele ediții franceze.)

Și să nu se creadă că e vorba de simple nume (lăsînd la o parte faptul că niciodată nu e vorba de simple nume, deoarece numele au aproape întotdeauna importanța lor). În pofida intenției sale satirice, capodoperele lui Cervantes se inscrie în curentul puternic al mitului și cavaleriei rădăcitoare care în Evul Mediu scaldă Europa centrală și occidentală ca un riu îmbelșugat care fertilizează țările care le străbate și le irigă. Oricît

Un cavaler al libertății SALVADOR DE MADARIAGA

Marele «spaniol universal», cum i s-a spus lui Salvador de Madariaga, a fost una dintre cele mai lăunose figuri ale culturii spaniole și europene din secolul nostru. În 1956, cu ocazia unei manifestări omagiale organizate în Franța din inițiativa guvernului Republicii spaniole în exil, cînd scriitorul împlinea șaptezeci de ani, Albert Camus declara că se simte nespus de mîndru că este contemporan cu Madariaga, pentru că de la omul politic democrat și vibrantul scriitor spaniol a învățat să se opună tuturor conspirațiilor împotriva inteligenței și libertății, a învățat ce înseamnă capacitatea de indignare a intelectualului ferm, care prin conduita sa vigilentă a reușit să impună ideea de caracter în viața politică europeană în momentul dificil al ascensiunii fascismului³. De-a lungul unei vieți frîmținate, în care a cunoscut și pinea amară a exilului, Madariaga n-a încetat să lupte pentru cauzele juste: înțelegerea internațională în cadrul Societății Națiunilor, regimul liberal din timpul celei de-a doua Republici spaniole, libertatea și democrația în țara sa și în întreaga lume în perioada postbelică. N-a acceptat să se întoarcă în patrie decît după moartea lui Franco și, în ambianța nouă de democratizare a Spaniei, prezența lui a fost salutăată călduros într-o serie de acte omagiale care au culminat cu primirea în Academia

de litere în octombrie 1976, în momentul în care împlinea vîrsta de nouăzeci de ani. Personalitatea lui Madariaga este exemplară deopotrivă prin traiectoria unei vieți demne și prin profilul unei opere de o mare deschidere intelectuală, în același timp foarte spaniolă și foarte europeană.

A fost și este unul din scriitorii spanioli cei mai bine cunoscuți în afara granițelor țării sale, alături de Unamuno, Ortega y Gasset și García Lorca. S-a afirmat în anii primului război mondial, sub înfrîngerea lui Ortega, mentorul generației, că există, poet și romancier. Într-o evocare a aceluia moment pe care o face într-o carte recentă («Españoles de mi tiempo — Spanioli de pe vremea mea, 1974»), Madariaga își reafirmă adevărată a acțiunea de europenizare preconizată de Ortega, în opoziție cu hispanizarea susținută cu aceeași fervoare de «fratele său dușman» Unamuno. Este un moment decisiv pentru cultura modernă a Spaniei, în care se realizează o redeschidere spre Europa a valorilor tradiționale. Convingerea lui Ortega este îmbrățișată de întreaga generație: nu izolarea, ci dialogul cu Europa poate duce la afirmarea valorilor naționale; Spania are nevoie de Europa și în aceeași măsură Europa are nevoie de existența Spaniei și a celorlalte națiuni din care este alcătuită. Pentru redactarea unei manifestări la Liga de Educație politică din 1914, Ortega propune trei persoane: un sociolog, un poet și un inginer, considerînd că astfel va conferi documentului caracter reprezentativ. «Inginerul» era Salvador de Madariaga, care urmasse studii politehnice în Franța. Redactarea aceluia manifest a constituit pentru viitorul om politic, diplomat și scriitor cea mai potrivită ocazie pentru configurarea mai precisă a concepției sale politice și literare, căci — așa cum singur scrie — «nîmic nu ne ajută mai bine să înțelegem ceea ce gîndim decît obligația de a ne așterne gîndurile pe hîrtie». De atunci Madariaga se impune în cultura

¹ Pentru citatele din roman am folosit excelenta versiune realizată de Ion Frunzeti și Edgar Papu.

² În spaniolă înseamnă Bici și, respectiv, Tocătură.

³ Liber amicorum Salvador de Madariaga, Bruges, 1966.

de extravagante au fost excesele lui, a fost un curent civilizator care a răspândit stăpânirea de sine, abnegația, compasiunea, respectul pentru femeile și mai ales un criteriu foarte exigent al bunului gust în ceea ce privește conduita personală. Una dintre cele mai mari izbinzi ale lui Cervantes a fost aceea că a păstrat neatinșă moștenirea virtuților pe care le intruchipa cavaleria rădăcină, în ciuda forței devastatoare a satirilor pe care o îndreaptă împotriva ei; fiindcă Don Quijote este permanent un model al acestor virtuți cavaleriste, în așa fel încât cucerește afecțiunea și respectul chiar și din partea celorlora care se distrează cel mai mult pe seama nebulilor lui.

Și aceasta pentru că, din nou în fața rădăcilor lui, Don Quijote reușește să mențină mereu în vigoare o trăstură tipică pentru Europa: simpla calitășii. E un cavaler spaniol; adică un om care merge călare. Pe vremea când s-a născut cuvințul cavalier, calul era un obiect de lux, care valora câțiva boi. Nivelul de viață al cavalerului era deci superior celui comun; sub raport material, mai comod; sub raport moral, mai exigent, căci presupunea obligația de a sări în ajutorul seniorilor amenințați. Cavalerul era, prin urmare un om de cîlitare, un senior fresc, și așa se definește Don Quijote în raport cu Sancho; și îl face să stea la masă alături de ei, cînd se îndestulează din bucatele păstorilor de capre și-l spune: «Vreau să te așezi aici lângă mine și să mîncăm pîine și sare de pe acești taler și să bei din ce-ai bea și eu, căci despre cavaleria rădăcină se poate spune ceea ce se spune despre dragoste; că pe toate le face să fie deopotrivă.» Aceasta e o atitudine foarte europeană, căci face ca rangul să se întemeieze pe calitate, și nu calitate pe rang.

Pentru Don Quijote, izvorul nobleței îl constituie faptele omului — temă asupra căreia revine în repetate rânduri. E o chestiune strîns legată de disputele din vremea lui Cervantes despre felul în care se obține mintuirea sufletului: prin credință însoțită

sau nu de acte caritabile. Oricare ar fi răspunsul pe care-l dă teologia, nu începe nici o îndoielă că spiritul european cere omului să acționeze. Dragostea se arată prin fapte, nu prin vorbe goale. Europeanul este un om activ și, așa cum a observat în multă acuitate Coudenhove-Kalergi, se modelează după tipul eroului, nu al sfîntului. Se poate spune deci că, în acest sens, Don Quijote intruchipează tipul european atît prin cele existențiale sale, cît și prin discursuri și judecări pătrunzătoare. Chiar de la început, în același capitol XIII, Cervantes îl pune să compare profesiunea de cavaler rădăcină cu tagma călugărească: «Vreau să spun că ei, călugării, au parte de toată pacea și răgazul ca să se roage cerurilor pentru binele pămîntului, în vreme ce soldații și noi, cavalerii, aducem la îndeplinire ceea ce cer ei, apărînd pămîntul prin tăria brașorilor noastre și prin tășul spadei noastre, și nu sîntm ceea ce, sub vreun acoperiș, ci sub cerul liber, avînd de îndurat aștia grea o razelor soarelui de vară și gerulul năpraznic al iernii.»

«Bine, bine, se va spune, dar era nebul.» Aspectul acesta este și el vrednic de ample comentarii din punct de vedere european. Una din trăsăturile tipice ale Europei este rolul important pe care-l acordă rațiunii, pe cîtă vreme Cervantes se simte atras de nebuni. Dar nu cumva este vorba de unul și același lucru sau cel puțin de cele două fețe ale uneia și aceleiași medalii? Cine cunoaște o adevărată orăză dacă nu i-a văzut periferiile? Cervantes era un observator foarte atent al periferiilor rațiunii, și de aceea nebunii lui nu sînt niciodată intru totul nebuni, ci trăiesc într-o penumbră în care se strecoară o rază de rațiune descrisă cu o intuiție uimitor de exactă.

Desigur că sub acest aspect, ca de altfel sub toate aspectele, capodopera lui este *Cavalerul din La Mancha*. Căruia i se potrivește de minune, fără nici o îndoială, cuvintele pe care Hamlet le folosește vorbind despre sine însuși: «Eu nu sînt gerulul decît dinpre-

spaniolă ca o personalitate literară cu orizont european, asemenea lui Mareașion și lui Pérez de Ayala. Afirmarea lui are loc adesea mai întîi în afara Spaniei și abia mai tîrziu înăuntrul ei. Rapida difuzare plurilingvistică a operei lui este înlesnită de buna stăpînire de către autori a mai multor limbi de circulație internațională: spaniola, franceza, engleza. Se poate spune că Madariaga a fost artizanul propriei sale notorietăți internaționale prin faptul că multe din eseurile lui au fost scrise mai întîi în engleză și franceză și abia după aceea au apărut în traducere spaniolă. Astfel, în 1920, publică la Londra cartea *Schelly and Calderon*, pe care, cu mici modificări, o oferă apoi publicului spaniol sub titlul *Ensayos anglo-españoles*, Madrid, 1922. Interesul lui se îndreaptă spre literatură comparată și spre psihologia comparată a popoarelor Europei. Spiritul lui Madariaga se internaționalizează prin achiziții spirituale străine grefate pe fondul spaniol. La studiile politice din Franța se adaugă contactul strîns pe care-l realizează cu valorile culturii engleze, în calitate de profesor de literatură spaniolă la Oxford. În deceniul al treilea publică cele mai importante eseuri de literatură spaniolă în perspectivă universală: *The genius of Spain* (1923), schiță a trăsăturilor primordiale ale literaturii spaniole, comparabilă cu sinteza pe care o va realiza mai tîrziu Ramón Menéndez Pidal, apoi o serie de admirabile portrete reunite în volumul *Semblanzas literarias contemporáneas* (1924), și în sfîrșit capodopera sa, *Gula del lector del Quijote* (1926), cel mai bun ghid pentru cititorul lui Cervantes din cîte au apărut în critica spaniolă. Nu are importanță că unele puncte de vedere au fost exprimate și de alți comentatori înaintea lui (Unamuno, Américo Castro), fiindcă Madariaga are darul de a le dezvolta cu o rară claritate expozitivă și cu o forță de persuasiune inegalabilă. Critica

lui este luminoasă, pozitivă, potențatoare. Madariaga reușește să amplifice valorile literaturii naționale în străinătate pentru că știe să scrie pentru un public mai larg, stăpînindu-și reperele și făcînd să reverbereze sunetul spaniol într-o cameră de rezonanță europeană.

Dintre idelle esului despre romanul lui Cervantes, cea mai originală și cea mai riguroasă și strălucit demonstrată este contaminarea reciprocă a personajelor centrale: dublul proces de «quijotizare» a lui Sancho Panza și «sanchizare» a lui Don Quijote. Perechea cavalier-scutier este interpretată ca o pereche în același timp antagonistă și complementară. Fiecare dintre cele două personaje este cap de serie pentru valorile ce se înscriu într-o orientare fundamentală a omului: pe de o parte, generozitate, spirit utopic, toleranță liberală, urmărirea consecventă a idealului etc., pe de altă parte, scepticism, realism, spirit practic etc.

Această viziune comprehensivă guvernează cea mai importantă lucrare de psihologie comparată, apărută aproape simultan în trei limbi între 1929 și 1930: *Englezi, francezi, spanioli*. Madariaga avea pregătirea necesară pentru un eseu atît de riscant și de dificil: spaniol prin naștere și spirit, a devenit în adolescență un politehnician (ceea ce echivala — cum remarcă André Maurois în prefața la ediția franceză — cu o «chintesență a spiritului francez»), apoi, la maturitate, un prototip al englezului cultivat: profesor la Oxford. Trebuie să adăugăm că întreg tipul fusese director al secției pentru dezarmare la Liga Națiunilor, pentru a înțelege cum de a cutezat să se hazardeze în delicatul joc al comparării națiunilor. În prima parte procedează schematic, trăsînd un schelet interpretativ, pentru ca în partea a doua, printr-o analiză nuanțată, să completeze modelul propus la început, dîndu-i carnații vieții.

nord-nord vest. » Don Quijote e un om cu mintea limpede, pătrunzător, chibzuit, cultivat și capabil să ducă la bun sfârșit o discuție serioasă. O ia rază numai când este vorba de domeniul limitat al cavaleriei rădăcinoare și chiar aici, dacă accepți să lupți pe terenul lui, constăți că mintea îi este luminată de rațiune.

Ideea de a studia rațiunea prin intermediul nebuniei este foarte europeană și stă așăzi la baza psihiatriei. Această idee este, evident, una din ideile despre viață ale lui Cervantes. Una din trăsăturile care fac atât de fascinantă figura lui Don Quijote este aceea că, dacă de multe ori este complet întreg la minte, niciodată însă nu este complet nebun; și, chiar în momentele de smintală, întodeauna parcă își păstrează o doză de bun simț și de armonie. De aceea, cavalerul nostru rădăcin, în afară de momentele când e în joc soarta țării lui, poate fi considerat un european model, aflat sub semnul rațiunii, al discuției temeinice și al căutării adevărului.

Această situație capătă un relief extraordinar în scena poetă cea mai cervantină a romanului: întâlnirea lui Don Quijote cu Cardenio; unul, mereu gata să o ia rază într-un singur domeniu; celălalt, nebun de-a binelea, dar numai din când în când. Înțineria, așadar, între nebunul numai într-un anumit spațiu și nebunul numai într-un anumit timp. Cardenio e un personaj construit pe baza unui plan de o uimitoare exactitate psihologică: pentru că i-a lipsit curajul să-l atace pe don Fernando, când acest magnat i-a furat logodnica, suferă acum de o reprimare a energilor care-l face să devină victimă unor accese subite de furie nejustificată.

Conversația dintre cei doi nebuni este o capodoperă de claritate și pătrundere. Cardenio dictează legea. Nici o întrebare nu poate întrerupe firul tristei sale istorii. O poartă prin urmare pe umerii săi, și toți îl fac pe voie, pînă când din nefericire pătrunde în sectorul nebuniei lui Don Quijote pronunțînd în treacănt numele lui Amadis. Cavalerul

din La Mancha calcă imediat făgăduiala făcută, spune cîteva cuvinte pline de chibzuită și de curtenie privitoare la subiectul său preferat și se scuză pentru infracțiunea comisă. Totul este zadarnic, încălcarea legii lui a apucat să dezlănțuie furia acestui nebun intermitent și, fără să-și dea seama bine cum, toți cei de față se amestecă într-o încăierare generală cu pumni zdrenziți, în afară de Don Quijote, care zace la pămînt, ca dinții victimei a freneziei lui Cardenio. Dar când Sancho, furios pe Cardenio (care, după ce s-a potolit, s-a îndepărtat « cu pas lin »), încearcă să-și verse minia asupra păstorului de capre, Don Quijote, care între timp și-a venit în fire, se împotrivesc spunînd: « Poți fi încredințat că el n-are nici un pic de vină pentru tot ce s-a îndîmplat. » Este vorba deci de un caz perfect normal de folosire a rațiunii.

Și lucrul acesta este mai presus de orice îndoială. Nu o dată Don Quijote îi va « dovedi » lui Sancho că el este cel care « are dreptate », cu argumente incontestabile, latînd un exemplu dintre multe altele. Cavalerul Tristei Figuri l-a biruit pe Cavalerul Oglinzilor, care nu este altul decît Samsón Carrasco, deghizat în cavaler cu speranța că prin această stratagemă îl va sili pe Don Quijote să se întoarcă în sat la ai lui. Lucrurile se petrec exact pe dos de cum fuseseră puse la cale, în așa fel încît, atunci cînd învingătorul ridică viziera coifului pe care-l purta învinsul, îl vede pe vecinul său, bacalureatul. Pentru cavaleri dezlegerea tainei e simplă: un vrăjitor vrăjmoș a schimbat chipul celui învins pentru a-i răpi lui bucuria victoriei; dar Sancho nu pare convins. Atunci Don Quijote argumentează în felul următor: « Să vorbim cu chibzuială, Sancho; uite-aici: cum poate intra într-o scoală de dreptăți ca Samsón Carrasco să vină în chip de cavaler rădăcin, înarmat cu arme de luptă și de apărare, spre a da piept cu mine? » O fi fiind nebun, dar criteriul judecării lui e rațiunea.

Definind pe englez ca un om al acțiunii, pe francez ca un om al gândirii și pe spaniol ca un om al pasiunii, deduce din aceste definiții trăsăturile naționale cu riguroasă inflexibilitate a lui Spinoza, fără însă a le absolutiza și fără a stabili (ori măcar a insinua) risicate ierarhii naționaliste. Cele trei atitudini caracteristice (*fair-play* pentru englez, le droit pentru francez, el honor pentru spaniol) sînt analizate pe toate fețele, conducînd la o cunoaștere intuitivă și profundă care zăbovește asupra nuanțelor, căci psihologul comparatist are convingerea că în analiza spiritului popoarelor numai nuanțele pot fi exacte. Pentru metodele de acest gen esul lui Madariaga furnizează armătură cea mai solidă. Perspectiva lui este extrem de fertilă: definindu-l pe trăsăturile specifice, națiunile apar ca fapte psihologice, ca sisteme de tendințe. Caracteristic pentru această viziune larg comprehensivă este faptul că nu-l interesează numai diferențele, ci și asemănările. Concluzia cărții îl definește net pe Madariaga ca spirit european: « Cu cît ne vom da seama mai bine de unitatea profundă care ne face să semănăm, sub deosebirile aparente, cu atât vom fi mai în stare să ne înțelegem ca prieteni ». Scopul esului se precizează astfel fără echivoc: autorul a urmărit o mai bună înțelegere internațională prin cunoaștere reciprocă, căci unitatea spirituală a Europei nu poate fi pusă la îndoială. Într-o tipologie mai largă, această unitate ni se impune cu forța evidentă. Concluzia este reluată într-o lucrare de după război, *Portrait de l'Europe* (1952), în care este subliniat insistent aerul de familie al popoarelor Europei: « Văzută ca un tot, Europa se detașează într-o lumină la fel de clară ca oricare dintre națiunile care o compun. Diferențele dintre scandinavii și teutonii, dintre latini și slavi, se tocesc într-o asemănare generală mai frapantă decît oricare dintre nuanțele și accentele care conferă caracter specific și varie-

tate persoanelor sau națiunilor pe care le unesc și diferențele se șterg alt de mult încît, la urma urmelor, mai ales cînd le privim de pe alt continent, gondola venețiană și castelul scoțian ni se par prieteni și vecini naturali în tabloul doct de istorie și de psihologie cu o unitate izbitoră. »

Dacă Spania a fost pasulinea lui nestîină, Europa a fost ideea majoră a lui Madariaga. Prin întreaga lui activitate ilustrează complexa personalitate a unui umanist european, cu o sensibilitate mereu trează și o nepotolită curiozitate intelectuală, la care se adaugă un înalt simț moral. Madariaga a cunoscut și a practicat cele mai variate forme ale inteligenței și acțiunii umane: ca om de stat, diplomat, scriitor, profesor, conferențier. S-a afirmat pe bună dreptate (Paul Bastid) că de la Benjamin Constant nu se mai întîlnește exemplul unei educații europene care să depășească fără nîci o ezitare prejudecățile frontierelor naționale. La care se adaugă o cunoaștere exactă și profund afectivă (bazată pe adevărate și asimilare spirituale) a națiunilor europene, pe care aspiră să le vadă într-o varietate armonioasă. Madariaga nu concepe Europa, ca pe o negare a particularităților naționale căci fără ele Europa ar fi inconsistentă. Dar națiunile nu pot trăi izolat și cu atât mai puțin își pot proclama autarhia în orgolii intrasingere și expansive. În 1930, cînd în Germania partidul nazist cîștiga teren în alegeri și Madariaga este nevoit să-și dea demisia de la departamentul dezarmării din cadrul Ligii Națiunilor, se spune că a declarat (H. Brugsman): « Nu Societatea Națiunilor a eșuat, ci națiunile societății ». Constatarea aceasta nu e un simplu paradox, ci concluzia experienței sale de la Geneva, unde mult timp s-a vorbit de un « spirit Madariaga » (înrușit cu « spiritul Titulescu ») susținător al cooperării națiunilor ca entități

Nu degeaba îi spune scutierului său în capitalul următor: «Și înțelege o dată, cu toate cele cinci simțuri ale tale, că tot ce am făcut, tot ce fac și tot ce voi face e întotdeauna bine chibzuit.» Această pretenție, nu are nimic neobședesc. Iar faptul că înțelegerea trebuie să se întemeieze pe toate cele cinci simțuri este o dovadă a unui mod prin excelență european de a exprima valoarea vitală pe care înțelegerea și cele cinci simțuri o au pentru omul european. Numai lui Cervantes îi putea trece prin minte să pună acest gând în gura unui nebulon dinspre nord-nord vest. Și desigur că, la capătul acestui drum, Cervantes ajunge în același loc cu Shakespeare: Îl face pe nebulonul lui să simuleze nebulonia. Hamlet se prefacă că-i nebulon pentru a-și permite o mai mare libertate de acțiune și de exprimare, și așa își poate ascunde mai bine intențiile. Don Quijote, vrînd să-l imite pe Amadis, care s-a datat la tot felul de năzbîtii și sminteli pentru a da friu liber durerii pricinuite de dispreț pe care i-l arată Oriana, Îl anunță pe Sancho că are de gând să se prefacă nebulon pînă ce el se va întoarce cu știri de la Dulcinea și că, dacă acestea nu vor fi bune, va înnebuni de-a binelea. Caută așadar un loc potrivit în Sierra Morena și după ce-l găsi — zice Cervantes — «începu să spună cu glas tare, de parcă și-ar fi pierdut mințile», frază pe care merită să o subliniem.

Un joc subtil: nebulon care se prefacă nebulon. Dar dincolo de acest joc subtil fondul de rațiune este evident. Astfel că de-a lungul romanului îl vedem pe Don Quijote luînd apărarea cauzelor și ideilor de cea mai pură esență europeană, cum era de așteptat din partea unui făpturi zămislit de genialul fertil al unui strălucit discipol al lui Erasim. Așa, bunăoară, despre vrăjitorii: «Știu eu prea bine că nu există vrăji pe lumea asta care să poată cînti și culca la pîmînt voința, cum cred unii; fiindcă voia noastră este liberă, și nu există ierburii ori vrăji în stare s-o abată din drum.» Sau despre cazne:

distincte și suverane. În concepția democratică a lui Madariaga, unitatea Europei trebuie să se bazeze pe respectul națiunilor, nu poate fi decît o unitate în diversitate. Europa nu este privită cu ochi de statistician, ci în termeni de cultură și de libertate. Madariaga crede în viabilitatea personalităților colective care sînt națiunile, nu e un cosmopolit de tipul secolului al XVIII-lea, ci un exponent al concepției patriotice moderne de după marea Revoluție franceză. Europa este privită cu un mînușchi de națiuni, ceea ce presupune coeziune și multiplicitate.

Apărător neabătut al demnității umane, Madariaga nu a demisionat în fond niciodată de la misiunea de «paznic de far», în pofida demisiilor «instituționale», cum a fost cea de la secția dezarmării de la Liga Națiunilor. Lupta pentru «onoarea spiritului» nu încetează însă niciodată, și în 1933 îl afirmă la Paris la înfrîngerea pentru apărarea spiritului european, care a loc sub președinția lui Paul Valéry și unde Madariaga este alături de Jules Romain, Denis Parodi, Thomas Mann, Aldous Huxley și J. Huizinga, Georges Duhamel. În mai 1948 participă la Congresul Europei de la Haga, unde prezidează comisia culturală. Mai tîrziu, din nou la Paris, participă la Festivalul «Secolul XX» din cadrul Congresului pentru libertatea culturii, împreună cu William Faulkner, Wyston Auden, André Malraux și Denis de Rougemont.

Ceea ce confera autoritate gândirii lui Madariaga, pe lîngă calitățile ei intrinseci, era perfectă acriporie morală, activitatea unei vieți întregi, unitatea dintre cuget și faptă, dintre opera literară și angajata civică, conștiința unui intelectual dispus să plătească libertatea cu prețul exilului. Lui Madariaga i s-a potrivit cuvintele pe care le-a pronunțat Cattaneo despre Foscolo, cînd acesta s-a expatriat în momentul restaurației habsburgice în Italia: «Ne-a dăruit o nouă instituție, exilul». Un exil care l-a făcut să se simtă mai spaniol ca orîcînd, revelîndu-i dramatic rădăcinile

«Deoarece, spun ei (ocnașii), tot aștepta buchia are și un nu cîte are și un da, și cel împiricinat nu-și dă seama ce noroc are că-i stă viața sau moartea în puterea lîmbii sale, și nu în puterea lîmbilor celor care aduc mîrturie și dovezi; și, la urma urmelor, drept să-ți spun, mai că-mi vine și mie o cred că nu-s chiar greșii în ceea ce spun și că au dreptate.» Așa vorbește unul din paznici, iar Don Quijote îi întărește spusele: «Și eu tot așa socotesc.»

Cumple vremuri. Nu vom afla în acest dialog nici o urmă o argumentului suprem invocat de vremurile noastre împotriva torturii: cruzimea. Pentru paznic, ca și pentru cavalerul nostru rădător, important este faptul că tortura nu constituia un mijloc obiectiv și eficace pentru a descoperi adevărul — atitudine cum nu se poate mai europeană.

Cu egala cutezanță se năpustește cavalerul nostru, cu lancea în cîmpănire, împotriva oricărei mori de vînt medievale care-i stă în cale. L-am văzut cum îi atacă pe vrăjitori. Dar care este atitudinea lui față de uriași? Desigur că, dacă îi privește dinspre nord-nord vest, cred în ei. Care este însă adevărata lui opinie atunci cînd îl vede din oricare alt sector al ființei sale? Rareori a izbutit Cervantes o mai fericită îmbinare a gândirii și a expresiei ca în pasajul următor. «Cum? Seniorele meu Don Quijote, înțrebă bărbierul, chiar atît de mare socoți și fi fost uriașul Morgante!» O asemenea întrebare cere un răspuns european, căci a dori să afli ce înălțime are un anumit uriaș ține de spiritul științific, care măsoară lucrurile, și acest spirit este prin excelență al Europei. Cervantes nu pune în gura cavalerului său un răspuns simplu, direct și răspăcat, ci nuanțat cu finețe și atît de bine chibzuit, că nu-i lipsește nimic din ce trebuie să cuprîndă: o reverență corectă și puțin ironică în fața Sfîntei Scripturi, cîteva fapte concre-

A urmărit de departe toate avaturile politice și intelectuale ale țării sale, fiind — cum observă Maurois — cel mai spaniol dintre francezi, cel mai spaniol dintre englezi și cel mai spaniol dintre spanioli.

Viața lui Madariaga impresionează prin puritatea și perseverența intelectuală și morală, prin angajarea în același timp supli și principia, întotdeauna eficientă, în problemele politice ale epocii noastre, despre care, a scris pagini de mare profunzime. Democrația, demnitatea, libertatea au fost pentru Madariaga imperative ale conștiinței. Asemeni lui Don Quijote, a fost un cavaler rădător gata orîcînd să lupte împotriva tuturor inijusticiilor.

Într-o caldă evocare pe care i-o face hispanistul francez Marcel Batillon, Madariaga este caracterizat drept «omul Societății Națiunilor» care a dat dovadă, asemenea Doroteei din romanul lui Cervantes, de «înțelepciune reală și înențată», nobil exemplu de om liber și cu o conștiință exigentă. Unul din oamenii care l-au cunoscut cel mai bine, de asemenea artist și diplomat, Alexis Leger (Saint-John Perse) evocă, în volumul omagial amintit, trăsături care i se pare cea mai caracteristică pentru Madariaga, eleganța morală: «Mindria lui secretă era mai secretă decît orice pudoare, orgoliul lui pudic era mai pudic decît orice orgoliu.»

Fără emfază și complezență, fără oportunism și abdicări, Madariaga ne oferă o impecabilă lecție de integritate și de apărare ferventă a libertății. Capitolul final din eseu Ghid pentru cititorul lui Don Quijote, pe care l-am ales pentru traducere, poate fi considerat un veritabil autoportret spiritual.

ANDREI IONESCU

te, o intuiție profetică a anatomiei proporționale pe care o va intui peste veacuri Cuvier și, pe deasupra, o concluzie a cărei ironie l-ar fi încântat pe Voltaire:

Sp. Pe deosebi viorba deorice, sint pãrii felurite dacã au trãit sau nu pe lume; dar sfîrîta Scripturã, care nu se poate abate nici cu atitica de la adevãr, ne aratã cã au trãit, povestindu-ne istoria cu matoahã aceea, în Gollat, înalt de șapte coți și jumãtate, ceea ce este o înãlțime peste fire. De asemenea, în insula Siciliã s-au gãsit oase de la pictorii și de la unãr atit de mari, încît de multe ori au fost gãsiti, cu astã arãtã, și înãlțimea cãrã mãri cãt tunurã de mare. De altã parte, cãrã geometria te face sã nu mai pui la îndãlã mãri cãt tunurã de mare. Cu toate acestea, n-aș putea sã-ți spun cu jurãmînt ce mãrime sã fi avut. Mergãnte, mãcar cã nu cred sã fi fost prea înalt; mã îndeamnã la acestã pãrã faptul de a fi gãsit în istorisurã unde se vorbește mai cu seamã despre isprãvile lui cã dormea de multe ori sub acoperș; și deoarece gãseu ceea care sã-l adãpostescã, e la mîntea omului cã înãlțimea lui nu putea fi peste fire. ».

O artă încusită și nagistrală lasă problema deschisă, așa cum face însăși natura. Episodul cu ocazii nu constituie clasi de puțin o excepție, în pofda aparențelor. În ultimă instanță, atitudinea lui Don Quijote, chiar argumentele lui pentru a se convinge uitându-se la cer, sunt înțelese și de cei care nu au citit niciodată pe Tolstoi? Ceea ce trebuie să-și elibereze pe ocazi se altceva sînt decît presimțiri ale lui Tolstoi? Ceea ce se suportă este să se facă silințe nimănui, ducînd pe cineva acolo unde nu vrea să meargă, să-l împingă în fața morții, să-l împingă în fața morții, să-l împingă în fața morții? „Înfrîmă! se pare curîd să facă robii din cei pe care Dumnezeu și natura i-au făcut oameni liberi.” Așa le vorbește Don Quijote poezilor pentru a-și convinge să lase demni oamenii. Iar cînd poezii nu vor, le dă al drumul și, ca rîspălat pentru osteneala lui, nu le cere decît să meargă la Toboso și să se prosternă la picioarele Dulcineei, din care pricină ocazii dezlănțuie o ploaie de pietre, care înfrîngă curajul lui.

De obicei această scenă e prezentată ca una din nenumăratele extravagante ale cavalerului nebun, îndată sancționată ca atare chiar de aceia care profită de pe urma ei. Dar, în cazul lui Cervantes, trebuie să privim totul mai îndeaproape. Scena începe cu un dialog remarcabil între Sancho și Don Quijote.

— Asta-i un lanț de osîndiți de-ai regelui, oameni duși la muncă silnică, pe galere.

— Cum oameni duși la muncă silnică? Întrebă Don Quijote. E oare cu puțință să faci regele silnicie vreunul om?

— N-am spus astăzi răspunsle Sancho. Am spus doar că sînt oameni care, pentru fărâ-delegile lor, au fost osîndiți să plece la galere, în slujba regelui, cu de-a sila.

— Așadar, reľuă Don Quijote, oricum ar fi să fie, oamenii ăștia, de vreme ce sînt duși, se cheamă că merg cu de-a sila, și nu de bunăvoie.»

Ceoașă Don Quijote evocă aici este nici mai mult nici mai puțin decât evoluția conceptuală a poporan de lege a la "ce oea este impus de sus" la "ce oea ce, fiind acceptat de toată lumea, nu mai este nevoie să fie impus". Evoluția aceasta este paralelă cu aceea pe care o înregistrașcă exercitarea puterii de la guvernarea prin forță la guvernarea prin consimțământ liber, de la ascultare la asentiment. Văzută în această lumină, căpătă claritate și semnificații noi întrebarea pe care i-o pune Don Quijote lui Sancho: «E oare cu puțină să facă regele silinile vreunui om?» Acest episod este o prefigurare a uneia din creațiile cele mai caracteristice ale Europei: democrația.

Nu mai puțin europene sînt comparația, contrastul, lupta care se dă în mod aproape permanent în imaginația lui Don Quijota între armă și literă, și care-l îndeamnă să pînă discursuri înflăcărtoare mai mult sau mai puțin legate de firul narativ. Pentru el, ca pentru oamenii timpului său, de bună seamă că literate sînt științele juridice și înțelesul acesta s-a păstrat pînă astăzi. Iar din lectura numeroaselor lui discursuri și tirade asupra acestei chestiuni se poate conchide că, dacă întotdeauna se aștează de partea armelor proclamîndu-le superioritatea față de literă, și dă de seama perfect de dubla înălțuire de concepte

care ilustrează atât de bine istoria stăpînirii spaniole în teritoriile de peste mări, Cele două simboluri, litere și arme, corespund fiecare cîte unei serii: de o parte, interesului pentru obiectul acțiunii, adică pentru res publica, republică, drept, virtute, judecată a priori, Pregătite; pe de altă parte, interesului pentru subiectul acțiunii, adică pentru autoritate, monarhie, onoare, judecată a posteriori, Vicerage. Cînd regele Spaniei trimetea în colonii un om versat în litere (cîra era întotdeauna un om al bisericii) pentru a guverna o țară, îl trimetea nu ca Vicerage, ci ca Pregătind.

Se cuvine să ne fîm de tendința de a data ideile noastre demersuri fixîndu-le la momentul Revoluției franceze sau la momentul Jean Jacques Rousseau. Dacă nu și-ar fi avut rădăcinile înfipte adînc în solul european, este puțin probabil că Rousseau ori Robespierre ar fi reușit să le creeze din nimic și să le impună în întreaga Europă. În copodopera lui Marcel, s-ar putea găsi nu puțin exemple de idei « moderne ». Iată, bunăoară, pe Carvea, frumoasa păstoriță pe care prietenii lui Crîstosmo o acuză de cruzime și o compară cu un vasilic, fiindcă, refuzînd să accepte dragostea tinărului poet-păstor, la sfîrșit și-și pună capăt zilelor. Apare pe neașteptate înaintea lor, cînd se pregăteau să se îngroape, în fața trufului ei, un îndrăgostit înjurat de intrinșii săi prieteni. Ține un discurs cu care s-a înfîmînd în fața ei, căci i-a dat naturo, chiar dacă vîperea nu e drept și fie învinovățată pentru veniul ei, căci i-a dat naturo, chiar dacă ucide cu el, cu altă mîi puțin merit sau cu-l vii certată pentru faptul că sînt frumoasă; sîndînd frumusețea unei femei e ca la focul pe care-l ții departe de tine, sau ca tălșul sîbîlă ascuțite: nici focul nu arde și nici sîmpana nu taie pe cine nu se apropie. » Și apoi vine această afirmație splendidă: « Eu m-am născut liberă, și ca să pot trăi liberă am ales singurătățile poienilor: orborii acestor munți îmi țin totăzîrie; apele limpezii ale izvoarelor acestora mîs-o oglîzi; arborilor și apelor acestora le împărtășesc gîndurile mele și pe ei le fac părtași la frumusețea mea. » Și ca o încununare a celor spuse mai înainte, aceste două dorinșe mele sînt munșii pe care mă pasă de invidie pe însuși vicarul din Savoya: « Hotarele dorinșelor mele sînt munșii mei, și dacă trec ele, se coboară granița, e doar ca să contemplem frumusețea cerurilor, trepte pe care sufletul urcă în lăcașurile stărlîi lui dînti. »

La fel de vrednic așteaptă al lui Jean Jacques se arată Don Quijote și în privința educației și vocației. Cavalerului cu Mantia Verde, hidalgo de țară care-i împartășește supărarea pricinuată de preferința fiului său pentru poezie, neglijând astfel științele juridice și teologia, iată ce-i răspunde Don Quijote: «...cît privește faptul de a-ți silii să învețe una sau alta din științe, nu mi se pare un lucru nimerit, deși nu-i dău să-ți povăluiești»; și pe urmă adaugă aprecierea că poezia «nu trebuie lăsată pe seama măscărilor și nici a gloatei celei neprecipuate, care nu e în stare să cunoască și să prețuiască comorile cuprinse într-însa. Și să nu crezi, domnule, că eu numesc aici gloată numai pe oamenii de rînd, din pocer, căci tot amu neștiutor, fie chiar și de neam mare și domnitor, poate intra și trebuie să intre în rîndul gloatei.» Dar Don Quijote observă îndată după aceea că tîndur despre care se vorbea cu atâtul său greșese cînd preferă poezia grecească și latină poeziei în limba spaniolă, adică în limba poporului, «și iată pentru ce: marele Homer n-a scris în latinește, fiindcă era grec, și nici Vergiliu n-a scris în elinește, fiindcă era latin.» Așadar se cuvine să vorbescă și să scrie fiecare în limba sa. Acestea sînt opinii unei europene umaniste atît la mișcarea spirituală specifică a poporului său și prin aceasta Descursor al curentului care în secolul al XIX-lea va primi numele de afirmare națională.

Dar dacă Cervantes și eroul său își fac apariția în pragul epocii de afirmare națională, concepută ca o forță naturală a spiritului care în aspectul său pozitiv produce națiuni la fel cum produce făpturi omenești, îi putem vedea, de asemenea, deșind forma negativă a naționalismului care duce la conflicte și războaie. Scena în care amia-

dai se înalță astfel deasupra limitelor naționale, în ciuda popularității sale universale, nu este încă de ajuns cunoscută în toată profunzimea ei satirică:

Cine nu a citit acea pagină minunată în care închipuirea lui Don Quijote transformă turmele de oi și de berbeci în două armate care se înfruntă? Și cum am putea uita acele nume fabuloase comice pe care Don Quijote le nascotește pentru a-i zugrăvi lui Sancho popoarele, calitățile șiările de unde provin aceste ostiri. Dar aceste nume merită să fie privite mai îndeaproape.

Astăzi se acceptă ca lucru sigur că unele dintre ele se referă la ducele de Medina Sidonia, amiral al Invincibilei Flote și la două sau trei persoane din familia lui. Este de asemenea aproape sigur că marele împărat Pantapolin cu Minecle Suflece este o malicioasă aluzie la Filip al II-lea, care nu se distingea prin activitatea sa războinică și putea fi numit stăpîn peste cinci regate în diferite chipuri (fie Castilia, Aragón, Portugalia, Neapole și Sicilia, fie Spania, Portugalia, Italia, Flandra și Lumea Nouă). Când Don Quijote enumeră ostile pe care le vede înaintea ochilor săi stăpîniți de halucinații, realizează de fapt o descriere a Spaniei și a spaniolilor, adăugînd Apeninii și, poate pentru a-l deruta pe cenzor, «tot ce cuprinde într-însa Europa». Dacă la aceste indicii adăugăm faptul că adversarul lui Pantapolin este Alifanforon, care domnește peste o insulă, devine limpede tot ce fierbe în închipuirea lui Cervantes.

Putem acum, aşadar, să apreciem în semnificațiile sale adinci faimoasa bătălie dintre turmele de berbeci. Transfigurare pentru Don Quijote, satiră pentru Cervantes; astfel încît dacă nebunia eroiului transformă berbecii în ostiri, satira lui Cervantes transformă ostirile în berbeci. Și contrastul acesta doborîdește un înțeles european și mai pronunțat dacă îl punem în legătură cu rîndul său, și tot, prin contrast, cu prosăvîrea de către Cervantes a bătăliei de la Lepanto, victorie nu numai spaniolă, ci și europeană. Cervantes vede, deci, în luptele dintre creștini bătălii între turme de berbeci, gînd erasmist și european, pe care un alt erasmist, Alonso de Valdés, secretarul lui Carol Quintul, îl formulează cu o generație în urmă, scriind că toate războiele dintre creștini sînt războaie civile...

Dar cum se guvernau acești eroiști? Asupra acestui aspect Cervantes și-a spus limpede părerea, ca și asupra altora; și opinia lui este tot malicioasă și satirică, exprimată, ba chiar am putea spune intruchipată într-una din scenele cele mai hazlii ale operei. Scena se petrece la sfîrșitul părții întâi, cînd, la hantul pe care Don Quijote îl ia drept castel, Cervantes face să se adune la un loc în chip miraculos o mulțime de personaje, povești și întîmplări. Deodată intră în scenă bărbierul cu coiful lui Mambri: o să-i cad ochii pe imaginea adevărată a samarului său, de fapt a măgarului său, pe care Sancho i-l luase ca pradă de război. Îl cere înapoi spunînd că e al lui, și pe loc Sancho, imitîndu-l stăpînului, îi răspunde că nu e samar de măgar ci harnașament pentru el, și fiecare dintre ei o ține morțic pe-a lui.

Ce simbol mai bun pentru niște eroiști? Fiecare partid își proclamă adevărul său, viziunea sa despre lucruri. Așa încît don Fernando, fiu de duce la urma urmei, își dă seama imediat de ocazia pe care o are de a se purta ca un nobil, că doar e fiu de duce și știe să stoarcă din viață totă seva pe care o conține; așa că declară, cu autoritatea rangului său, că va face un plebiscit prin vot secret, bineînțeles; drept care umblă de la unul la altul din cei adunați acolo ca să le la voturile, adică să aștepte în tăcere, vîndu-le la ureche, dacă socoteau că era samar sau harnașament; și cum toți gîdăsc în asta un prilej de mare veselie și nu se gîdăsc decît cum să petreacă mai bine, declară că e harnașament, așa încît bărbierul pierde alegerile, deoarece, cum spun francezii, cînd totă lumea se înșală atunci totă lumea are dreptate.

Și nu este vorba numai de o simplă satiră împotriva sufragiului universal; de vreme ce se revine asupra ei într-unul din numeroasele eseuri pe care le scrie Cervantes despre tema sa permanentă: ce este adevărul? Aceasta este întrebarea pe care o ascunde în

adîncul lui acest roman la prima vedere scris pentru deslătărirea cititorului; întrebare la care pe fiecare pagină oferă răspuns două glasuri: glasul a priori al cavalerului și glasul a posteriori al scutierului. Don Quijote înfruntă realitatea cu o idee preconcepție despre ceea ce există, care poate corespunde sau nu lucrurilor, dar la care el si-lește lucrurile să se supună. Sancho nu are nici o idee preconcepție, nici nu are habar de ideile generale: este, deci, dispus să accepte orice s-ar întîmpla și să transforme evenimentele în proverbe care să-i fie un sprijin al memoriei. Caracterul viu și trăit al adevărului empiric nu s-a exprimat niciodată atît de viguros ca în felul de a vorbi al lui Sancho. Iată un exemplu strălucit: «Să-mi încapea numai insula pe mină, că m-ai strîdui să fiu un circumitor alți de destoinic înclt, în ciuda celor răi, să ajung la cer; și să ști că asta n-o fac fiindcă-mi ard călcîiele să-mi lasa sau să mă-nedea la mări, ci numai din setea ce-o am de-a-necra și eu ce gust are să fiu circumitor.»

Totuși, planul acestei opere este prea subtil pentru a îngădui o simplă antiteză de alb și negru, așa încît trebuie să-l auzim pe Don Quijote făcînd elogii cel mai înflăcărat al proverbelor într-un pasaj care merită să fie citat, chiar dacă ar fi să-l cităm numai pentru o observație pe care cavalerul o face pară în trecăt, în ciuda importanței fundamentale pe care o are în acea epocă: «Mi se pare, Sancho, că nu există pe lume proverbe care să nu fie adevărate, fiindcă toate sînt sentințe scoase din experiență, care este mama tuturor științelor». Se aude aici glasul lui Cervantes, care coincide cu cel al contemporanului său Francis Bacon, glas cu adevărat european. Dar dacă așa gîndește Don Quijote, nu același lucru face Don Quijote. În viața lui de fiecare zi e un platonian, care abordează realitatea cu o idee preconcepție, în timp ce Sancho nu are nici cea mai vagă idee despre ceea ce este o idee și așteaptă să i-o spună viața. Dar, din nou totuși, să nu forțăm antiteza, căci ar însemna să ne depărtăm de spiritul lui Cervantes, care a avut grijă să-l facă chiar pe Sancho să spună următoarele cuvinte: «Eu sînt din neamul Panza, care sînt oameni încăpățînați și, dacă au apucat să spună nu, atunci o tin într-una nu și nu, chiar de-ar fi să fie pe dos și totă lumea ar fi de altă părere decît ei.»

Cervantes a plămăsit acest contrast nuanțat între cele două personaje principale prin intermediul unui episod pirandellian de la începutul părții a doua, în care cavalerul și scutierul comentează propria lor istorie, care a fost publicată și de atunci e citită de toată lumea. Don Quijote este îngrijorat și are fruntea înegurată, gîndindu-se la erorile pe care le-a făcut autorul în detrimentul lui însuși sau renume; Sancho se lasă purtat fără rezerve și fără grijă pe aripile faimei. Cui doi poli ai adevărului, care, sub numele lui Platon și Aristotel, și-au exercitat influența asupra spiritului Europei, se înfruntă de-a lungul acestui roman, făcîndu-l să devină astfel unul din drumurile pe care Europa a apucat-o pentru a ajunge la cunoașterea de sine.

Există spre sfîrșitul cărții o altă scenă care răsună de armonice intelectuale: aceea în care Don Quijote și Sancho se întîlnesc cu ceata de tîlhari catalani, a căror căpătenie este faimosul Roque Guinart. Cervantes povestește cum acest celebru haiduc, «punîndu-i pe ai săi să se așeze-n rînd, le porunci să scotească acolo, înaintea lui, toate vestimentele, giuvaerurile și galbenii, dimpreună cu tot ceea ce furaseră de la cea din urmă împărțire; și după ce prețuri repede totuși, socotind și preschimbînd în bani lucrurile ce nu puteau fi îmbrucățișite, le împărți la întreaga lui coată cu atîta dreptate și înțelepciune, încît nu păgubi pe nimeni nici cu atîtia și nu se abătă cituși de puțin de la regulile buneii împărțeli.» Și pe urmă îl făcu să spună: «Dacă nu stau cu aștia să le măsoar totul, pînă la ac, apoi nu mai am trai cu ei.»

Acesta este, după părerea mea, unul din numeroasele personaje prin intermediul cărora Cervantes pune probleme mai adînci decît pare la prima vedere. E limpede că își propune să compare două feluri de societăți: una, mai mică, este ceata haiducilor, cealaltă, mai mare, este națiunea. Cea mică trăiește din violarea legilor celei mari,

dar nu poate trăi fără să asculte cu sfințenie de propria sa lege. Este, așadar, evidentă paralela cu atitudinea școlii juridice din Salamanca, unde pe vremea aceea se puneau bazele dreptului internațional. Se făcea încercarea de a convinge societățile mai mici, sau națiunile, că era nevoie să se aplice societății celei mari, alcătuite din ansamblul națiunilor, principiile de drept pe care fiecare căuta să le impună înăuntrul frontierei sale, așa cum făcea Roque Guinart când împărțea haiducilor săi prada.

Bineînțeles că o schiță a figurii lui Don Quijote ca personaj european nu poate fi încheiată fără a cita cea mai nobil europeană dintre afirmațiile sale. Dar înainte de a o face, trebuie să ne amintim de păstorița Marcela, pe care am văzut-o proclamând faptul că s-a născut liberă, precum și de momentul în care Sancho, venindu-și în fire după delirul de mărire și descoperind că «avuțiile ce le cîștiga în cîrmuirea soiului ăsta sînt spre paguba tînei» și că insula cea mai grozavă își dă mai multă bătaie de cap decît bucurie, renunță la cîrmuire și spune: «Dați-vă la o parte, jupinilor, și lăsați-mă să mă-ntorc la starea mea cea slobodă de mai-nainte».

Nimeni să nu fie surprins, prin urmare, dacă atunci cînd Don Quijote părăsește palatul ducilor și pleacă din nou în căutare de aventuri, de îndată ce se văzu în mijlocul cîmpului «i se păru că mai trăiește o viață și că-și recapătă puterile» și întorcîndu-se către Sancho îi spuse acele memorabile cuvinte: «Libertatea, Sancho dragă, este unul din darurile cele mai binecuvîntate din cite cerurile le-au hărăzit oamenilor; cu ea nu se pot asemăna nici camările ce le ascunde pămîntul și nici acelea pe care le-nvăluie marea: pentru libertate, ca și pentru cinste, se poate și se cade să-ți primejdulești și viața».

Don Quijote, «faimosul spaniol», este un mare european.

În românește de ANDREI IONESCU



DAUMIER:
desen pentru Don Quijote

DON QUIJOTE sau inversiunea condiției umane

Urmăresc o stea

«Don Quijote», partea I, cap. XLIII

Cu don Quijote m-am întîlnit de mai multe ori în decursul vieții mele: în copilărie, cînd mi-a înflăcărat imaginația și mi-a deschis dorul de aventură; în tinerețe, cînd mi-a învățat gîndurile și mi-a creat o stare de spirit romantică; în anii tîrzii, cînd mi-a luminat înșingurarea, făcîndu-mă să înțeleg măreția ce se poate ascunde chiar — și uneori numai — sub masca ridicolului.

O! umbră care mi-ai bîntuit viața, strigoi de ostaș sau de călugăr, prieten drag al ceasurilor celor mai grele sau celor mai curate ale vieții mele, îți mulțumesc pentru tovarășia pe care mi-ai ținut-o de-a lungul anilor. Nu mi-ai încredințat secretul tău, dar am știut să ți-l smulg, acolo, pe patul de moarte al aventurilor nesăbuite, cînd ca și tine — ca și Pinocchio — ne-am întors din lumea absurdului atît de bogată, în aceea a realității atît de sărace. Dar numai această lume a închipuirii a putut împlini setea noastră de Bine, de Frumos și de Adevăr. Acestea le-am visat împreună, cînd goneam în văzduh pe Rocinante, imaginînd-o ca pe un Pegas înaripat, după idealuri irealizabile. Mai sus, tot mai sus, strigam amîndoi, spre stele, dincolo de stele!

Dar Dumnezeu a ales lucrurile bune ale lumii ca să
focă de rușine pe cele înțelepte.

1 «Corintieni», 1,27

În folclorul tuturor popoarelor există legende și povestiri despre unele personaje bizare, care sînt în același timp nebuni și înțelepți. La Români găsim pe ghidușul și istețul Păcală; la germani pe îndrăznețul și imaginativul Tiil Eulenspiegel; la arabi și persani pe molcomul înțelept Nazredin Hogea (Nasratin) etc. Cum este posibil ca imaginația populară, la mai toate popoarele, să convertească, printr-o inversiune greu de acceptat, înțelepciunea în nebunie? Care este tîlcul adînc al acestei măști, pe care folclorul o impune unor personaje, înfățișînd pe nebuni și caraghioși ca dotați cu duhul înțelepciunii și al adevărului? La o cercetare mai atentă, s-a văzut că originea acestor tradiții imemorale, devenite astăzi incompreensibile, este aceeași și că ele derivă unele din altele. Faptul a fost relevat de J. Frazer în vîsta lui lucrare *Creanga de Aur*¹. Sînt pomenite, astfel, diverse manifestări, procesiuni și defilări burlești, cum erau sărbătorile *Sacaea* la Babilon, *Cronia* la Atena, *Saturnalia* la Roma, *Mascaradele* în Evul Mediu, sărbătoarea nebulonilor, cortegiile de carnaval și altele de acest fel. Înțeleptul lor nu ne-a parvenit, iar epoca modernă le-a preluat sau numai le-a consemnat ca pe niște forme de petrecere și amuzament. Dar cum vom vedea imediat, omul de altă dată a fost împins în activitatea lui și de alte mobiluri.

Berosus² povestește că el însuși a văzut la Babilon un condamnat la moarte, care, îmbrăcat în veșminte regale, s-a bucurat cînd zile înaintate de execuție, de toate prerogativele regelui, inclusiv accesul la haremul acestuia, și care, după aceasta, a fost bîcniuit și executat. Este evident că o asemenea întîmplare nu poate avea numai semnificația unei distracții a regelui și a anturajului său, atunci cînd se ajunge să fie călcată chiar și legea dură a exclusivității haremului...

În trecut, aceste manifestări aveau uneori un caracter tragic. Cu timpul, ele s-au înblînzit, și prin aceasta chiar, si-au pierdut sensul lor inițial. Frazer povestește că plîh și în secolul trecut, în Egipt, după recoltă, timp de trei zile guvernul era suspendat și fiecare oraș își alegea propriul lui șef. Acesta purta pe cap o chivară de hîrtie, o barbă lungă de dîlt și un băț în mînă, și era escortat de scribi și de călăi. Cortegiul se ducea la palatul guvernatorului care se lăsa înlocuit. După trei zile, pseudo-regele era condamnat la moarte, mantaua pe care o purta era arșă, și el se retrăgea în patru labe.

Un episod interesant, în desfășurarea sărbătorilor *Cronia* la Atena sau *Saturnalia* la Roma, era emanciparea temporară a sclavilor. Sclavii își puneau pe cap boneta numită *pileus*, emblema a libertății, erau scuțiți, în zilele cît durau aceste sărbători, de orice muncă, se îmbrăcău cu hainele stăpînilor, erau puși la masă și servii de stăpînii lor. Sub imperiul unei surescîtări generale, ei — și cu ei și ceilalți — își permiteau unele extravagante absolut de nelncchipt. Era o perioadă debordantă de veselie și sărbătoare în care orice activități încetau. Astfel, școlile, tribunalele nu funcționau și nu se puteau face execuții capitale. Era un timp în care a declara război ar fi fost un sacrilegiu. Mare parte din obiceiurile saturnale s-au transmis și în timpurile moderne sub forma sărbătorilor carnavalesce.

În timpul Evului Mediu și chiar în Renaștere, găsim o altă formă de înțelepciune deghizată în grotesc. Aflăm astfel la curțile regilor și nobililor un «nebulon» care este bufon și înțelept. Urma acestui personaj se găsește departe, în antichitate, în Asia, la persi, la Sasa, la Ecabana, și de asemenea în Egipt. Din Orient, acești bufoni de curte au trecut în Europa — în Grecia și la Roma — și mai tîrziu apar la curțile monarhilor, nobililor și chiar a episcopilor din Evul Mediu³. Funcția de bufon era oficială și avem documente că pe timpul lui Philippe V (zis «cel Lung»), aceștia erau trecuți chiar pe statul de plată al casei regale. Îmbrăcămintea lor era special făcută pentru a simboliza caracterul de «nebulon». Cunoaștem numele al multor asemenea bufoni regali francezi, dar cel mai vestit a fost Triboulet, de la curtea lui François I, immortalizat de Victor Hugo și Giuseppe Verdi. El a fost citat înaintea lor de Bonaventura de Périère, iar Rabalais l-a caracterizat pregnant numindu-l cu un cuvînt grecesc, artificial creat, *morosophe* — *fou-sage* (nebulon-înțelept). Cum se poate ca un nebulon să fie înțelept? Sau cum se poate ca un înțelept să fie nebulon? Ce tîlc au toate aceste tradiții care, după cum se vede din primul contact cu ele, nu sînt numai distracții? Cum a ajuns la noi mai mult forma lor amuzantă, neputincioși să mai extragem din simbulore lor ascuns sensul pentru care au fost create? Cum se poate ca sclavii să-l facă de rușine pe stăpîni și să-l pună să-i servească la masă? Cum este posibil ca la curtea unui rege atotputernic, un clown, o arătare umană, să spună, sub o formă glumească, adevăruri grave despre purtarea autocratului sau despre valorile acceptate în acel timp? Cum de s-a admis o asemenea inversiune?

Don Quijote, eroul lui Cervantes, prins în tumultul unor aventuri grotești, face parte din familia acelorai personaje pomenite mai sus, iar faptele lui sînt de aceeași natură carnavalescă. Și el apare ca un nebulon (*moros* în grecește) și în același timp ca un înțelept (*sophós* în grecește). Și el este un *morosophós*. Dar cum se poate ca un nebulon ca don Quijote să fie și înțelept și care este mesajul pe care autorul îl transmite cînd îi dă această dublă travestire?

¹ Sir James Frazer, *The Golden Bough*, London, 1890.

² Berosus a fost un istoric chaldean, mîscut la Babilon, și a trăit în sec. III î.e.n. Lui i se datorează o *Istorie a Chaldeilor*, din care ne-au rămas cîteva fragmente, publicate, între alții, de Didot în *Fragmenta historicorum graecorum* (Paris, 1848).

³ Bufoni se găsesc chiar la curtea lui Hugues le Grand, tatăl lui Hugues Capet, fondatorul dinastiei Capetienilor (sec. X), apoi la Curtea lui Ludovic cel Sfînt etc.

Și mai este un lucru ciudat, zise preotul, în afară de noivățiile în legătură cu nebunia lui, vorbește cu mult bunsimț și orată că are o judecată limpede și că-i un om cu spiritul echilibrat.

« Don Quijote », partea I, cap. XXX

Era care don Quijote cu adevărat nebun? De ce l-a prezentat Cervantes ca pe un nebun? Autorul îl deghizează într-un mod ridicol, îi pune pe cap un lighean de bărbier drept casă, îl încarcă cu o armură veche, nepotrivită cu vârsta acestui *hidalgo* și-l mai dotează cu o mîrșoagă de cal ce putea să concureze cu aceea pe care călărea tînărul d'Artagnan în drum spre Paris. Pînă și scutierul lui este înfățișat sub o formă grotescă, atît din punct de vedere fizic cît și intelectual. Și totuși, în căutarea aventurilor, don Quijote este recunoscut, deseori, ca un nebun-înțelept așa cum scutierul său Sancho Panza este reprezentantul bunului simț al omului simplu. Înșuși celebrul *hidalgo* știe lucrurile acestea și nu arareori le subliniază prin declarațiile lui. Le știe și Sancho. Don Quijote îi spune la un moment dat scutierului său: « După cîte îmi dau seama nici tu nu ești mai teafăr decît mine ». La care Sancho răspunde: « Chiar așa de nebun nu sînt »⁴. În faimoasa scrisoare trimisă de nu mai puțin faimosul scutier soției sale Teresa Panza, citim: « Don Quijote, stăpînul meu, după cîte am auzit spunîndu-se pe aici prin ținut, este un nebun-înțelept (*cuerto-loco*) și un trăsnet plin de haz, dar nici eu nu rămîn mai prejos cînd este vorba de asta »⁵. Avem aici dar, chiar mărturia celui mai apropiat colaborator al cavalerului rătăcitor; după opinia lui Sancho Panza, don Quijote este un *morosophós* — un nebun-înțelept. Dar nici canonicul nu neagă această dublă calitate a cavalerului de la Mancha, căci după ce face aluzie la primejdia deriziilor « de a tulbura mințile înțeleptilor și nobililor *hidalgos*, cum se vede bine că am făcut cu dumneata » (el se adresează lui don Quijote), încheie astfel: « Haide, don Quijote, îndură-te de dumneata înșuși și vino-ți în minți, folosindu-te de marea înțelepciune cu care a voit cerul să te înzestreze »⁶.

Nu numai *hidalgo*-ul lui Cervantes este plin de înțelepciune, pe care o exprimă în vorbe pline de înțeles și de spirit, ci chiar și bietul Sancho, prin inducție directă, este influențat de modul de a fi al stăpînului său, și aceasta îl și face să vorbească în proverbe și aforisme, înct și el singur rămîne mirat: « Nu știu ce soartă afurisită mă paște, că nu pot să scot o vorbă cu miez fără să înnădesc și o zicală »⁷.

În sfîrșit ne vom mai referi încă la ceea ce ne spune chiar eroul din La Mancha pe patul morții: « Aș vrea să mor în așa fel ca să se știe că viața mea nu a fost

atît de anapoda înct să lăs după mine faima unui smintit »⁸. Cavalerul rătăcitor ajunge la momentul în care adevărul trebuie să apară în adevărata lui lumină. Nu faima unui smintit trebuie să rămîină după el, ci tilcul unei vieți care numai în aparență era o învîlmășeală de nerozii, dar în realitate nu era « atît de anapoda » pe cît părea.

Don Quijote este simbolul adevărat și profund, simbol în toată forța etimologică și tradițională a cuvîntului, concrețiune și rezumat viu al realităților, atît ideale cît și reale.

Miguel de Unamuno,

« Ensayos » II, « El caballero de la triste figura »

Multe sînt interpretările care s-au dat acestui cavaler rătăcitor, ca simbol al unei idei sau al unor împrejurări. Într-un articol asupra lui Cervantes, în secolul trecut, E. Cat a rezumat interpretările aduse celebrei opere a lui Cervantes, dintre care voi pomeni cîteva pentru a se vedea cît se poate merge de departe cînd este vorba de interpretarea unor simboluri.

După unii, Don Quijote ar fi o satiră ingenioasă a planurilor mărețe și orgolioase ale lui Carlo Quintul; pentru alții ar fi critica autorității fără margini a ducelui de Lerme, ministrul regelui Filipp al III-lea; unii i-au reproșat lui Cervantes că a ridiculizat națiunea spaniolă și în special nobilimea; Bouterweck a încercat să dovedească că Don Quijote simbolizează lupta dintre ideal și real, teză susținută și de Sismondi; Vicente Salva a considerat că Cervantes atacă în lucrarea sa numai romanele proaste de cavalierism; alții au văzut în această operă lupta dintre spiritul poetic și spiritul prozei etc.

În general, criticii spanioli de la sfîrșitul secolului trecut s-au opus acestor multiple interpretări și au adoptat numai interpretarea după care Cervantes nu ar fi avut alt scop decît să ridiculizeze scrierile de aventuri cavalești, foarte la modă în timpul său. Dar legarea figurii acestui personaj de un incident al timpului nu poate face valabil personajul ca reprezentant al unei idei dincolo de acest incident. Don Quijote ne vorbește și astăzi, nouă oamenilor erei atomice, cînd în mijlocul motoarelor și rachetelor, calculatoarelor și tuturor mecanismelor electronice, cărțile cavalești sînt uitate cu totul și nu reprezintă nici măcar o problemă de istorie literară. Nu, desigur, altul este sensul romanului lui Cervantes.

⁴ Don Quijote, partea I, cap. XXV. Utilizăm, în general, traducerea în limba romînă datorată lui Ion Frunzeti și Edgar Papu.

⁵ Don Quijote, partea a II-a, cap. XXXVI.

⁶ Don Quijote, partea I, cap. XLIX.

⁷ Don Quijote, partea a II-a, cap. LXXI.

⁸ Don Quijote, partea a II-a, cap. LXXIV.

Toți cei care s-au ocupat de opera lui Cervantes, și în primul rând spaniolii din secolul nostru, au admirat pe don Quijote ca pe un simbol universal al omului. După părerea lui Unamuno, Cervantes a dat lui don Quijote ceva din sufletul poporului lui și din sufletul întregii umanități, iar geniul lui este geniul umanității întregi, căci — el genio es un pueblo individualizado (« geniul este un popor individualizat »)⁹. În privința aceasta nimeni nu poate să nu fie de acord, fiindcă timpul a consacrat opera celebrului autor spaniol, ca pe o operă a întregii omeniri. Pentru spanioli, în special pentru Unamuno sau Ortega y Gasset, don Quijote este un erou de epopee, și opera lui Cervantes este pusă lângă aceea a lui Homer. Ortega y Gasset vede în Cavalerul Tristei Figuri parodia tristă a unui Christ mai divin și mai senin, « un Christ gotic sfârșit de angoase moderne »¹⁰.

Admirația celor doi filosofi și scriitori spanioli față de don Quijote este nelimitată, dar ei nu ne spun clar ce înseamnă universalitatea acestui erou. Unamuno vede în Cervantes un caz tipic al unui scriitor « enorm inferior » operei sale, *Quijote*-lui său, iar pe don Quijote « imens superior » lui Cervantes¹¹. Deci după el, semnificația lui don Quijote nu poate fi găsită prin studiul lui Cervantes, al vieții și concepțiilor lui, ci independent de autor. După Ortega y Gasset, din contră, trebuie să ne desprindem de don Quijote « și îndreptându-ne spre restul operei autorului, să căștigăm, prin contemplarea unei suprafețe vaste, o noțiune mai amplă și mai clară a stilului lui Cervantes, căci *hidalgo*-ul de la Mancha nu este decât o cristalizare a autorului. Aceasta este pentru mine adevăratul quijotism: quijotismul lui Cervantes, nu cel al lui don Quijote. »¹² Acești autori, atît de subtili și perspicaci, se mențin totuși, în aprecierile lor, în limitele considerațiilor literare, și taina lui don Quijote rămîne mai departe ascunsă, deci figura aceasta tristă și melancolică ni se impune ca un mare simbol, așa cum ni se impune figura răstignitului de pe Golgota, îmbrăcat înainte de execuție în haină regească și cu o coroană de spini pe cap. O altă mască grotescă a adevărului, fiindcă Marele Inocent, chiar în vestiminte de batjocură, reprezenta Dreptatea, Binele și Adevărul, iar ceilalți, de la Pilat și marii preoți și pînă la executanți, decîi înveșmîntați normal, erau cei care reprezentau Injustiția, Răul și Minciuna.

Cum să descifrăm însă simbolul lui don Quijote? Cum să ajungem la inima cărții lui Cervantes? Care este drumul secret care ne conduce la focarul acestui vulcan? Sintem de acord cu Ortega y Gasset, că trebuie să descoperim cervantismul lui don Quijote și nu invers. Și acest lucru ne vom strădui să-l facem prin înșeși textele și faptele lui Cervantes.

Cervantes, ca autor al lui don Quijote, este ministrul și reprezentantul umanității.

Miguel de Unamuno, « *Ensayos* », V, p. 220

Unamuno crede, după cum am văzut, că don Quijote, ca personaj, este mult superior autorului lui. Pentru el, dacă tatăl celebrei umbre a fost Cervantes, mama a fost de fapt poporul în care a trăit, și prin care a trăit autorul, și don Quijote ține mai mult de mama sa decît de tatăl său. Totuși nici el nu poate, pînă la urmă, să nu recunoască că Cervantes este « ministrul și reprezentantul umanității »¹³. Să ne interesăm, de aceea, de persoana celebrului scriitor spaniol Miguel de Cervantes Saavedra. Nu pentru a-i rezuma biografia, ci pentru a sublinia unele particularități ale formării lui intelectuale. Mai întîi, multă vreme — deși el devenise celebru în Europa încă în timpul vieții — nu s-a știut locul de naștere al acestui scriitor și nici anul exact. Șapte orașe și-au disputat onoarea de a-i fi locul unde a văzut lumina vieții: Madrid, Toledo, Sevilla, Esquivias, Lucena, Alcazar de San Juan, Alcalá. Bizară coincidență cu destinul eroului său, al cărui loc de obîrșie autorul n-a vroit să-l spună deslușit, « pentru a lăsa cetățile și satele din La Mancha să se sfîdească între ele cum se sfîdiseră cele șapte cetăți pentru Homer »¹⁴. În sfîrșit, cercetările din secolul trecut au dus la concluzia că Cervantes s-ar fi născut la Alcalá de Henares în 1547 și a murit la Madrid în 1610¹⁵, și-a făcut studiile în orașul său natal care avea școli renumite și o universitate. În acest timp a fost remarcat de profesorul său Juan López de Hoyos, care i-a și publicat într-un volum colectiv cîteva poezii. Știm sigur că a urmat apoi cel puțin doi ani cursurile Universității din Salamanca. Cunoștea bineșor limba și literatura greacă, cunoștea foarte bine autorii latini și autorii spanioli. A început să scrie de foarte tînăr, după cum am văzut, și se pare că încă din epoca studiilor a compus poemul pastoral *La Filena* (pierdut) ca și primele cînturi din *Galatea* (roman pastoral, terminat în 1583 și publicat în 1584 la Madrid).

O serie de aventuri, de realizări scriitoricești, de nenorociri, și chiar ani de prizonierat, se succed în viața lui. Este rănit în lupta de la Lepanto (1571), rămînd infirm; este luat în captivitate de piraiți berberici (1575) și dus la Alger, de unde este liberat abia în 1580, după cînd ani de captivitate (în urma plății unei sume de rîscumpărare). Scriitor, soldat, membru al mai multor congregații religioase,

⁹ Miguel de Unamuno, op. cit., pp. 218—220.

¹⁰ Don Quijote, partea a II-a, cap. LXXIV.

¹¹ Numeroși sînt autorii care au făcut cercetări în legătură cu stabilirea datelor bio-bibliografice privitoare la Cervantes. Vom cita doar două: Vicente de los Rios, *Vida de Cervantes* (în fruntea edițiilor Academiei Spaniole), Madrid, 1780; de Navarrete, *Vida de Miguel de Cervantes* (în fruntea edițiilor Academiei spaniole), Madrid, 1819. C. Arribau, *Vida de Cervantes*, și C.—A. de la Barrera, *Nuevas Investigaciones acerca de la vida y obras de Cervantes*, publicate în ediția completă a operei lui Cervantes în 12 vol. (Madrid, 1863—1864); J.—M. Asensio y Toledo, *Nuevos Documentos para ilustrar la vida de Miguel de Cervantes Saavedra* (Sevilla, 1864); N. Diaz de Benjumea, *La Verdad sobre el Quijote*, novísima historia crítica de la vida de Cervantes (Madrid, 1878), etc.

⁹ Miguel de Unamuno, *Ensayos*, V, p. 220, Madrid, 1917.

¹⁰ José Ortega y Gasset, *Meditaciones sobre Don Quijote*, trad. rom. de Andrei Ionescu, ed. Univers, 1973, p. 59.

¹¹ Miguel de Unamuno, op. cit., p. 218.

¹² Ortega y Gasset, op. cit. p. 60.

captiv etc., viața lui este plină de neprevăzut și continuu zbucium. Captivitatea a avut o influență dintre cele mai puternice asupra întregii lui vieți și activități. Producția lui literară este enormă: romane, poezii, teatru, dar dintre toate acestea strălucesc *Don Quijote* și ultima lui lucrare, *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda* (care apare postum în 1617).

Să vedem acum ce fir conducător străbate lucrările celebrului autor spaniol și în ce spirit le-a scris. Să începem cu ultima, cu *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda*. Aceasta este o lucrare simbolică, în care autorul urmărește starea inițială a omului pînă la «lumina civilizației creștine». De altfel, și numele personajelor sînt simbolice, ca *Pari-andal* sau *Auri-stella*. Ideea de a lua personaje drept simboluri este deci o idee scumpă lui Cervantes.

Mai există o altă idee directoare în lucrările lui, care a fost pusă în lumină de critică încă din secolul trecut: s-a descoperit că o serie din nuvelele lui sînt bazate pe fapte reale. Într-adevăr, *El capitán cautivo* este o nuvelă în care el povestește evenimente ce s-au petrecut la Alger și la care a luat parte într-un fel sau altul; nuvela *El licenciado Vidriera* întruhișează pe cunoscutul umanist al timpului Gaspard Barth; însuși Cervantes ne spune că *El zelazo extremeño*, *La tia fingida*, *La fuerza de la sangre*, *La Española inglesa* reprezintă întâmplări autentice, pe care el le-a cunoscut de aproape. Și așa se pot urmări mai departe în literatura lui Cervantes, fapte reale și personaje simbolizate; în nuvela *El amante liberal* el își urmărește unele din propriile lui aventuri; *El curioso impertinente* se inspiră din Ariosto; *El coloquio de los perros* este o satiră a timpului său etc. etc.

Nu vom insista mai mult asupra acestor trăsături ale scrierilor autorului lui *Don Quijote*; realitate și simbol sînt împreună tot timpul în desfășurarea acțiunilor operelor lui. Cercetătorii au fost astfel surprinși constatînd cît de familiar și bine-cunoscut îi era lui Cervantes tîntul *La Mancha*, fiindcă anumite amănunte sînt absolut exacte, așa cum apar în *Don Quijote*, și s-a presupus chiar că el ar fi trăit un timp în regiunea aceasta, căci altfel nu ar fi putut să o descrie atît de bine. Raymond Recouly a și încercat să refacă itinerariul lui *don Quijote*, așa cum este descris în opera lui Cervantes, și ale cărui etape sînt astăzi marcate de table indicatoare.¹⁶ O întrebare foarte interesantă își pune acest autor: «Pentru ce a ales Cervantes *La Mancha*, această cîmpie vastă și monotonă, ca loc de desfășurare a isprăvilor și aventurilor cavalerului rătăcitor?» Răspunsul lui este că natura peisajului «unde pămîntul ajunge să se întîlnească cu cerul, ființele umane și peisajul confundîndu-se foarte ușor cu imaginile deformate, pe care ele le provoacă în

spiritul lui *Don Quijote*», permite în mod natural ieșiri bruște din realitate spre vis și zborul imaginației spre spații fără limite.¹⁷ «Pe cînd eroul se înversunează în urmărirea himerelor sale, scrie Recouly, se agită într-o lume imaginară, în mijlocul visurilor sale, lumea reală este descrisă în culorile cele mai nete și mai crude»¹⁸. Într-adevăr, topografia peisajului din *La Mancha*, hanurile, cătările, țărani, păstorii, călătorii și briganzii, soldații, jandarmii și galerienii sînt desprinși direct din realitate.

Înainte de a trage o concluzie generală din aceste fapte, să mai adăugăm că însuși Cervantes, în lucrările sale, cum sînt *Don Quijote*, *Coloquio de los perros*, *Adjunta al Parnaso*, sau în prologul la culegerea de comedii apărută în 1615 *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados* etc., face unele considerații, care, deși sînt împrăștiate în textele lui și nu pot constitui o teorie, ne pot ajuta totuși să ne dăm seama despre intențiile cu care și-a scris lucrările. Iată pe scurt ce scrie el în *Don Quijote*¹⁹: «Comediile de astăzi (avea în vedere mai ales producția fără număr a lui Lope de Vega), atît de multe de pură imaginație, cît și celea istorice, toate, sau cea mai mare parte sînt o înșiruire de fapte fără rațiune, fiind scrise pentru aplauzele publicului și nu cu simț artistic». «Comedia trebuie să fie, după cum zice Tullius [Cicero], o oglindă a vieții umane, un exemplu moral, o imagine a adevărului». Condițiile pe care trebuie să le îndeplinească o comedie pentru «a fi un teatru bun» sînt, după Cervantes, acelea care fac ca spectatorul să plece «învălit de glume, instruit de întîmplările adevărate, uimit de evenimente, deveni mai înțelept, prevenit contra înșelăciunilor, avertizat prin exemple, îndepărtat de vicii și entuziasmat de virtute»²⁰. În «*Prólogo*» la partea întâi a lui *Don Quijote*, el își expune astfel scopul lucrării: Citind povestea Cavalerului de la Mancha, «ce melancolic să moară de ris, cel vesnic pus pe glume să-și sporească și mai mult hazul, naivul să nu se plictisească, priceputul să se minuneze de iscusința născocirii, cel grav să n-o disprețuiască, și nici cel cuminat să nu se ferească de a o lăuda». Și autorul reușește pe deplin în ceea ce și-a propus: *Don Quijote* aduce o notă de melancolie, dar nu e numai pentru satisfacția melancolicilor; glumețul se amuză și mai virtuos, dar cartea nu este numai o carte pentru a te amuza; istoria aceasta este scrisă și pentru naivi, dar nu numai pentru aceștia; priceputul trebuie să se minuneze, dar *Don Quijote* nu este o carte care te minunează numai, etc. Pe deasupra însă a tuturor acestor scopuri enunțate de el, realizate la perfecțiune în toată amplitudinea lor artistică, există un scop suprem pe care îl urmărește *Don Quijote*, și care este afirmat în primele rînduri ale «*Prologului*» cu care se deschide cartea, iar acesta ar trebui să fie ghid în interpretarea lucrării. Iată textual cum începe Cervantes: «Cetitorule (...) tare-ă vrea ca această carte, ca una ce-i adrasla minții mele, să

¹⁶ Raymond Recouly, *Ombre et Soleil d'Espagne* (Hachette, Paris, 1934), în capitolul III al acestor cărți, intitulat sugestiv «Sur les traces de don Quichotte», autorul descrie drumul pe care l-a străbătut el efectiv, așa cum este indicat de spaniolii că ar fi drumul parcurs de *don Quijote*, începînd de la hanul unde a avut loc «inițierea» de pomina a cavalerului. Nu vom atîrui asupra autenticității acestui «itinerar» care poate fi tot ațit, de real sau nereal ca și mormîntul lui Dante de la Ravenna sau ale lui Romeo și Julieta de la Verona.

¹⁷ R. Recouly, op. cit. p. 23.

¹⁸ Op. cit. p. 26.

¹⁹ *Don Quijote*, partea I, cap. XLVIII.

²⁰ *Ibidem*, partea I, cap. XLVIII.

fie cea mai desfățătoare și cea mai înțeleaptă din cîte s-ar putea închipui». Opera lui este într-adevăr una dintre cele mai desfățătoare din cîte s-au scris, poate chiar cea mai desfățătoare, pentru că satisface complet toate gusturile, așa cum a dorit-o autorul. Dar cel de-al doilea aspect al întregii urmărită de autor, acela că opera lui să fie « cea mai înțeleaptă din cîte s-ar putea închipui », a fost oare și el realizat? El nu zice « să fie cea mai morală »; el nu zice « să fie cea mai instructivă »; el nu zice « să fie cea care îndepărtează cel mai mult de vicii » etc.; el zice clar: « să fie cea mai înțeleaptă din cîte s-ar putea imagina ». Mai întâi, este neîndoișo că Cervantes a realizat o operă cu adevărat cînd o anecdota; chiar dacă « înțelepciunea » ei nu a putut fi pe deplin descifrată, mai toți cei care au scris despre ea nu au putut să nu recunoască complexitatea ei, faptul că tristețea și comicul epopeei poartă în el un sens « ascuns ». Am văzut că Ortega y Gasset, pentru a sublinia idealismul lui *Don Quijote*, compară eroiul de la Mancha cu eroul de pe Golgota: « Un Christ gotic ». Comparația este foarte frumoasă dar nu poate explica dect gratuitatea actelor lui *Don Quijote*, idealismul său pur, care apare ridicol tocmai prin lipsa unei rezultante care să se răsfrîngă asupra autorului unor asemenea acte dezinteresate. Desigur, acest aspect al interpretării este valabil, fiindcă așa cum a vrut Cervantes, opera lui este *catalică* — în sensul de universalitate completă — integrînd în ea toate sensurile posibile, dar tocmai pentru descifrarea acestei universalități trebuie să mergem mai departe în scrutarea operei lui.

Putem afirma acum, după ce am văzut cum se oglindesc ideile autorului în opera sa, că *Don Quijote* este în întregime cervantesc, el a ieșit complet realizat, ca și Athena din capul lui Zeus, din mîntea și imaginația lui Cervantes. Nu este o fîptură scăpată din imaginația exuberantă a autorului, care luîndu-și zborul s-a perfecționat independent de propriul său părinte. Cervantes a conceput personajul său așa cum a ajuns în conștiința literaturii mondiale, în întregime și în mod explicit, dîndu-i o misiune precisă, aceea de a satisface toate exigențele, după cum am văzut, și de a da personajului său o existență universală.

Metoda de lucru a lui Cervantes²¹ este de a plasa acțiunea în mijlocul realității directe pentru ca lucrarea lui « să fie o oglindă a vieții umane, o imagine a adevărului »; personajul sau personajele sale trebuie să aibă un caracter simbolic, lucru afirmat în teoriile sale literare chiar de autor. Vom vedea, mai departe, ce simbolizează *don Quijote*, ca simbol central al unei cărți pe care autorul o vrea să fie « cea mai desfățătoare și cea mai înțeleaptă ».

Dar nu numai cadrul acțiunii trebuie să fie real, așa cum o cere concepția sa, ci și cadrul de idei trebuie să fie real. Și el își alege acest cadru inspirat tocmai dintr-o întîmplare contemporană lui pe care o vom aminti aici.

²¹ Citatele și referințele noastre s-au redus la minimul necesar, atît cît am socotit că este suficient pentru a face dovadă celor susținute. Dar aceste exemple pot fi multiplicare indefinit consultînd opera lui Cervantes precum și exegeza existentă pînă acum.

În 1552 autoritățile spaniole iau măsuri împotriva romanelor cavalești și interzic imprimarea lor în America; în 1553, cortes-urile decid un lucru și mai grav, că romanele de acest fel să fie arse în piața publică. Mă gîndesc ce ar fi putut crede un spirit liber ca Voltaire despre o astfel de samavolnicie, despre o astfel de siluire a libertății săvîrșite față de o slabă, desigur, dar inocentă și naivă literatură de aventuri cavalești? Desigur că el ar fi provocat o mobilizare generală a tuturor spiritelor timpului împotriva unei atît de colosale prostii, cum a mai făcut și în alte cazuri.

O asemenea întîmplare frapează probabil geniul copilului Miguel de Cervantes, care o reține în sufletul lui și ea devine cadrul natural al povestirii, care mai tîrziu îl va face celebru. La vremea cînd va putea gîndi asupra sensului profund al încheităților autorităților, el va avea maturitatea intelectuală și o cultură bogată, care îi va permite să vadă în acest fapt știrbirea unor drepturi care atingeau însăși esența condiției umane. Desigur, nu a fost nici un moment intenția lui să aperse o asemenea literatură lipsită de o reală valoare, și Cervantes insistă de mai multe ori asupra acestui lucru. Trebuie să remarcăm însă că el condamnă romanul cavalelesc ca gen de literatură și nu ritualurile inițiale ale ordinilor cavalești pe care simbolic le va folosi chiar el în unele din lucrările sale.

Fidel modului lui personal de a concepe literatura pe mai multe planuri, Cervantes reia această problemă și, fără a o lipsi de reflexele ei în aceste diverse perspective, o pune la modul cel mai înalt, care face din cartea lui, în ultima analiză, o capodoperă, așa cum a voit el, și anume, « cea mai înțeleaptă din cîte s-ar putea închipui ».

Pentru mine doar s-a născut *don Quijote* și eu pentru el,
« *Don Quijote* », partea a II-a, cap. LXXIV

Într-un studiu intitulat semnificativ *Cavalerul Tristei Figuri* — încercare iconologică, Miguel de Unamuno încearcă să sugereze cum ar trebui înfățișat ingeniosul hidalgo de către pictori și desenatori²². Eseiul spaniol subliniază, în primul rînd, varietatea înfățișărilor pe care le-a luat eroul de la Mancha în diverse țări: în Franța iconografia lui *don Quijote* este una, în Germania alta, în Anglia alta și chiar pictorii spanioli diferă în modul cum receptează în imaginația lor, pe cavalerul rătăcitor. Comparația s-a putut face ușor datorită unei culegeri de 101 stampe, alese din 60 de ediții diferite și publicată de D. Francisco López Fabra²³. Unamuno nu este mulțumit însă de modul cum este reprezentat *hidalgo*-ul de la Mancha: Bertelli, De Moraine, Telory etc. etc. Îl înfățișează sau ca pe un *brave gaulois*, sau ca pe un

²² Miguel de Unamuno, *Ensayos*, II, pp. 101—130 (Madrid, 1916).

²³ D. Francisco López Fabra, *Iconografía de Don Quijote*. Reproducción heliográfica y foto-tipográfica de 101 láminas elegidas entre las 60 ediciones, diversamente ilustradas, que se han publicado durante 257 años, Barcelona, 1870. Cf. Unamuno, op. cit. p. 125.

Mejstofeles; traducerea daneză (Copenhaga, 1888—1889), ilustrată de W. Marstrand, îl reprezintă ca pe un cavaler cu mânuși; aceea olandeză, cu desenele de C. Coypel (Haga, 1748), ca pe un personaj de *Wateau* etc. etc. Nici iconografia spaniolă nu-l satisface pe Unamuno. Pentru ilustrarea portretului acestui cavaler, el are o idee originală și anume, de a cita toate pasajele din opera lui Cervantes, unde acesta descrise trăsăturile fizice ale lui don Quijote, și găsește 17 asemenea indicații. Sarcina de a-l picta pe cavalerul răătător aparține, dar, viitorului, iar pictorul care o va realiza va trebui să o facă în mod quijotesesc (*quijotesamente*), conform descrierilor lui Cervantes și în *bună filosofie*, ca simbol viu a ceea ce este superior în sufletul castilian¹⁴. Într-adevăr, deși desenele care ilustrează unele din edițiile lui *Don Quijote* sînt destul de reușite, din punctul de vedere artistic, cum sînt desenele lui Gustav Doré, totuși din comparația tuturor imaginilor ce le avem pînă acum și care-l reprezintă ridicol sau măreț, în glumă sau serios, cavaler sau paiață, trebuie să constatăm că nu avem decît imagini absolut flue despre el, fără nici o consistență. Don Quijote este o umbră pe care fiecare artist a prins-o în schema lui grafică atît cît a înțeles el din opera lui Cervantes. Care poate fi cauza pentru care atît de numeroși artiști care au încercat să-l contureze pe Cavalerul Tristei Figuri într-o individualitate determinată nu au reușit? Fiindcă, așa cum afirmă cei care au gîndit asupra acestei opere, don Quijote este un simbol al universalității umane; așa spune că, este ceea ce scolasticii exprimau prin cuvîntul *universalis* — esențele genurilor, indivizii luînd naștere din acestea numai prin «individualitate». Don Quijote fiind astfel un simbol, o idee, neputința artiștilor de a-l da viață într-o formă individualizată nu este un eșec al talentului lor, ci o imposibilitate de fapt, cum la o imposibilitate de fapt se referă vorbele adresate lui Moise: *Nu vei sculpta și nu vei vedea fața Dumnezeului tău*.

Dar să considerăm acum și portretul celui care a dat naștere acestei umbre, portretul lui don Miguel de Cervantes y Saavedra. În «*Prólogo*» la *Novelas ejemplares*¹⁵, Cervantes își face singur un portret. Iată-l așa cum ni se înfățișează el: «Acest om cu figura prelungă, cu părul castaniu, cu fruntea netedă și descoperită, cu ochii ageri, cu nasul încovoiat, dar de proporții armonioase, cu barba argintată, cu favoriți impozanți, cu gura mică și dinți rari, potrivit de statură, cu tenul luminos, mai mult alb decît brun, puțin adus de spate și cu mersul puțin greoi este autorul lui *Don Quijote, La Galatea*». . . Omul descris aici este magnific reprezentant în portretele pe care le contemplăm pe ultimele ediții cervantești; impresia este de putere, de măreție, de distanță între omul obișnuit și omul ales.

Pe de o parte deci, o făptură ridiculă și neputincioasă, nedefinită bine, neputînd fi nici măcar imaginată într-un mod determinat, și căreia i se întîmplă o serie

de evenimente extraordinare, incompatibile toate cu sfrijita lui existență: don Quijote.

Pe de altă parte un om cu o figură impresionantă, cu o frunte care ar putea fi comparată numai cu a lui Eminescu, cu o expresie atît de puternică în privire, pe lîngă care și privirea și majestatea regilor Spaniei pălesc, și căruia i se întîmplă — pe lîngă o serie de evenimente care au loc în viața oamenilor banali și anonimi, ca puscărie pentru fapte de drept comun, sărăcie, captivitate etc. — extraordinare fapte de răsunet legendar: don Miguel de Cervantes y Saavedra.

Sînt multe fapte care dovedesc ce personalitate uriașă se ascunde în spatele acestui autor. Dar nu voi da decît un exemplu, suficient pentru a defini un om. Am pomenit de faptul că a rămas infirm de un braț în faimoasa bătălie de la Lepanto (1571), dar împrejurările completează imaginea. Zăcea în acele zile scuturat de friguri și ceilalți au voit să-l împiedice să participe la luptă. El însă a refuzat și s-a bătut cu cea mai mare bărbăție într-un post foarte periculos și astfel a primit trei focuri de arcebută, două în piept și unul în mînă, de unde i s-a tras apoi denumirea de *el manco de Lepanto* (ciungul de la Lepanto). Celor care mai tirziu îi găseau cusurul că este infirm, el le răspundea: «Cicatricele pe care soldatul le poartă pe obraz și pe piept sînt stelele ce călăuzesc pe alții spre cerul onoarei». Un soldat cu o astfel de mentalitate putea să întruchipeze pe Achille la Troia, sau pe Leonida la Termopile, pe Roland la Roncevaux, sau pe Mihai la Călugăreni.

Adevăratul erou al opereii nu este don Quijote, umbră firavă și nedefinită, pe care Cervantes o plimbă și o conduce prin diverse întîmplări ca pe o paiață trasă de sfori, cu dar artistic, cu subtilă înțelepciune, cu pătrundere adîncă, ci este însuși autorul, geniul care, grație unor experiențe tragice, a ajuns la aceste cunoștințe ce depășeau înțelegerea contemporanilor. Eroul cărții, cînd sondăm adînc tîlcul textului, este don Miguel de Cervantes y Saavedra, care, așa cum o spune singur, «s-a născut pentru don Quijote și don Quijote s-a născut pentru el».

Un caracter como el de don Quijote, tan puro . . .
Miguel de Unamuno, «*Ensayos*», II, p. 123

Este eroul lui Cervantes un cavaler, satisface el condițiile și regulile cavalerismului, sau autorul, într-o libertate completă, l-a creat anarhic, făcînd din el o simplă caricatură? Dacă scopul urmărit ar fi fost numai «desfătarea» și carica, turizarea Cavalerului Tristei Figuri, atunci trama romanului putea să nu țină seama de nimic și să se abată după fantezia autorului de la principiile cavalerismului. Să vedem dacă este așa.

În «*Prólogo*» la partea întâi a lucrării sale, Cervantes îl pune pe partenerul său de discuție, cu care se consultă asupra oportunității și modului de a-și concepe opera, să-l spună: «Cărții acesteia a dumitale, fiindcă în întregime nu este decît

¹⁴ Miguel de Unamuno, op. cit. p. 130.

¹⁵ O colecție de 12 nuvele publicate de Cervantes în 1613.

o înjurătură îndreptată împotriva cărților de cavalerism, nu i se cer exactitățile adevărului istoric». Cartea, spune partenerul autorului, este o carte de «năzdrăvni fabuloase». Totuși, arhitectura lucrării, în fundațiile ei mai puțin vizibile, care pot scăpa cetitorului cucerit de hazul întâmplărilor, urmărește cu exactitate regulile cavalești. Așa cum în mod voit autorul a plasat acțiunea romanului într-un cadru real, în La Mancha, tot în mod voit el a păstrat cadrul real al structurilor teoretice a cavalerismului. Nu mă voi întinde asupra acestei chestiuni prea mult, voi menționa pentru ilustrare numai câteva idei esențiale.

Originile acestei instituții sînt foarte obscure²⁶. O găsim bine organizată la sfîrșitul secolului al V-lea, pe timpul regelui Arthur, în jurul căruia legende din Marea Britanie grupează pe renumiții «Cavalerii ai Mesei Rotunde». Numele acestor cavaleri se găsesc gravate pe o masă de marmură, de formă rotundă, păstrată la Winchester din 1490. Cei mai cunoscuți dintre ei sînt: vrăjitorul Merlin, consilierul regelui Arthur, Amadis, Gauvain, Galaor, Tristan, Lancelot, Palamede și Percival.

În ciclul romanelor mesei rotunde, din care aflăm, sub formă de legende, date asupra acestor cavaleri — cum sînt romanele *Tristan de Léonais*, *Lancelot du Lac*, *Perceforest*, *Merlin, Flore et Blanchefleur* — se găsește și *L'estoire dou Graal*, poemă de la sfîrșitul secolului al XII-lea, datorită lui Robert de Boron²⁷ precum și *Conte de Graal* (fragment) datorat poetului Chrestien de Troyes. În care legenda Graal-ului este legată de aventurile cavalerilor mesei rotunde. Ce era Graal-ul? Foarte devreme această legendă a fost preluată din tradiții anterioare, de către creștinism, care tot ca legendă a prezentat-o sub o formă particulară.

Graal-ul ar fi fost un vas din care Isus ar fi mîncat la cina cea de taină și în care Iosif din Arimatea ar fi strîns picăturile de sînge ale Marii Victime și l-ar fi dus în Britania, unde ar fi rămas ascuns timp de mai multe secole. Numai un cavalier — sans tache et sans reproche — putea să plece în căutarea lui — la queste du Graal. Un astfel de cavalier a fost Percival care, datorită vîrșurilor lui, a găsit Graal-ul. Acesta a dispărut însă din nou și căutarea Graal-ului a devenit principalul țel al cavalerilor rătăcitori.

Poeții germani din secolul al XIII-lea, Wolfram von Eschenbach și Albert von Scharfenberg dau o altă versiune Graal-ului. Acesta ar fi fost o piatră miraculoasă, tăiată de la începutul lumii de îngeri dintr-un smarald căzut de pe fruntea lui Lucifer (purătorul de lumină) în momentul dămării lui. Legenda afirmă că Graal-ul a fost încredințat lui Adam, care l-a pierdut cînd a fost izgonit din Eden.

²⁶ Apariția cavalerismului, evoluția lui și legăturile lui cu unele societăți secrete apărute mai tîrziu sînt studiate în multe lucrări, dintre care cităm numai: Lacurne Saint-Palais, *Mémoire sur l'ancienne chevalerie* (3 vol., Paris, 1759—1781); Léon Gautier, *La chevalerie* (Paris, 1894); E. Lenning, *Encyclopédie der Feudalismus* (3 vol., Leipzig, 1863—1867).

²⁷ Prima parte a fost publicată de Fr. Michel sub titlul *Roman du Saint Graal* (Bordeaux, 1841). Asupra Graal-ului, informații în: Alexis-Paulin Pâris, *Les romans de la table ronde* (6 vol., Paris, 1868—1877); Birch-Hirschfeld, *die Sage vom Graal* (Leipzig, 1878); René Guénon, *Aperçus sur l'ésotérisme chrétien* (Paris, 1954) etc.

Este frapant faptul că această legendă a legării Graal-ului de «starea primordială» a omului se regăsește și în alte civilizații, cum este aceea indiană sau egipteană. În iconografia hindusă acesta este numit *urna* și este o perla care se află pe fruntea lui Shiva, numită și «al treilea ochi», semnificînd «simțul eternității»²⁸. În Egipt, legenda spune că Seth a reușit să reintre în Paradis și că descopere Graal-ul.

După interpretările celor care au cercetat această legendă, atît în versiunile ei orientale, cît și în acelea celtice, smaraldul Graal ar simboliza condiția inițială a omului, care se bucura de o stare edenică, înțelegînd prin aceasta o stare de perfecțiune umană, liber și nemuritor...²⁹.

Cu timpul, cavalerismul devine o instituție socială și militară pe care se va baza sistemul feudal al Evului Mediu. În timpul lui Carol cel Mare, sistemul acesta era perfect edificat. Treptat, el degenerază într-un sistem politic, iar tradiția cavalerilor mesei rotunde se păstrează numai într-un cerc restrîns, esoteric. În timpurile moderne, ideile esoterice ale acestei instituții sînt repuse în circulație de Fr. Bacon (1561—1626) în *Nova Atlantida*, în care filosoful descrie insula Bensalem și «societatea secretă a casei lui Solomon»; Pierre Dupuy publică o carte asupra istoriei *Cavalerilor Templieri* (apărută la Paris în 1654) și în care se atrage atenția asupra caracterului tradițional inițial al doctrinei templierilor; Comenius (1592—1670), cunoscutul pedagog morav, reia problema idealurilor cavalești în cărțile sale *Pansophia* și *Panergesia*, pledînd pentru construirea «unui templu al înțelepciunii, după principiile, regulile și legile Marelui Arhitect. Dumnezeu însuși» etc. etc.

Să ne referim mai cu deosebire la cavalerul rătăcitor, fiindcă acesta este tipul pe care vrea să-l reprezinte el *ingenios hidalgo* de la Mancha. Cavalerul rătăcitor, căruia i se acordă această calitate, trebuia să fie de o castitate totală, de moravuri ireproșabile, detașat de orice dorință personală, apărător al văduvelor și orfanilor, și al tuturor nedreptățiiilor, căutînd și acceptînd aventura, așa cum o exprimă poetul francez Eustache Deschamps (1340—1410):

*Poursuivre faits de chevalerie,
Guerre loiale, estre grand voyageur,
Tournois suivre et jouter pour s'amie*³⁰

Cavalerul rătăcitor trebuia să sufere o inițiere, să-și aleagă o iubită platonice, sub flamura căreia să lupte, și să facă trei călătorii simbolice reprezentînd lupta cu elementele fundamentale, aerul, apa, focul și pămîntul. Inițiatul își schimba

²⁸ René Guénon, *Aperçus sur l'ésotérisme chrétien*, p. 100, (Paris, 1954).

²⁹ A se vedea pentru numeroase detalii și semnificații lucrarea lui Arthur Edward Waite, *The Holy Graal, its Legends and Symbolism* (Rider, London, 1933).

³⁰ «A urmări fapte de cavalerism,
Luptă loială, o fi mare călător,
A lua parte la turnire și o lupta pentru iubita lui».

numele³¹, își alegea calul, scutierul, îndeplinea și alte formalități de care nu este cazul să ne ocupăm.

Să privim acum ce rămâne în subplanul opereii lui Cervantes din toate acestea: cadrul esențial în care se mișcă un simbol, don Quijote, este exact acela cerut de ritualul cavaleresc. Autorul nu ține seamă de nici o conveniență, totul se desțarnă și se falsifică în imaginația dezordonată a eroului său, dar un singur lucru rămâne strict exact: scenariul inițiat. Într-adevăr, să începem prin a urmări pe don Quijote de la începutul activității sale cavalești. Mai întâi, el își pregătește armura și calul pentru aventurile pe care are să le întreprindă și-i dă acestuia numele de Rocinante³². Cavalerul Tristei Figuri trăia molcom și ruginit într-un sat din La Mancha, de al cărui nume autorul nici «nu ține să-și mai aducă aminte». sub numele de Quijada sau Quasada sau mai curând Quejana³³. După ce a studiat opt zile semnificația numelor altor cavaleri răătăcitori, și-a luat numele de don Quijote de la Mancha³⁴. Își mai alege vestitul *hidalgo* și un ideal feminin, o creație a închipuirii lui, *Dulcinea din Toboso*, și-și mai ia și un scutier, om simplu și năzdrăvan, Sancho Panza. Urmează apoi trei călătorii simbolice și neverosimile. Vom spune că experiențele trăite de recipientari în inițierile autentice erau tot atât de neverosimile pentru bunul simț, pe cât de nebunești apar acelea ale cavalerului cervantesc.

În prima călătorie, don Quijote este inițiat la han și armat cavalier (capitolul III al părții întâi); în a doua călătorie (capitolul VII al părții întâi), cavalerul face experiența aerului, în bătlăia cu morile de vânt; în sfârșit, în a treia călătorie (capitolul al III-lea al părții a doua), el face experiența tuturor elementelor.

Mai rămâne un singur lucru esențial, pentru ca schema în care se desfășoară acțiunile lui don Quijote să fie exact aceea inițiată: scopul pe care îl urmărește cavalerul. Acesta ni-l dezvăluie însuși don Quijote adresându-se lui Sancho Panza³⁵:

«Prietenule Sancho, află că m-am născut din voinea cerurilor în vîrsta asta de fier în care trăim, ca să pot reînvia la vremea ei vîrsta de aur, sau vîrsta aurită cum i se zice de obicei. Eu sînt cel cărui i-au fost destinate primejdiile, faptele mari, isprăvile de vitejie, eu sînt, mai spun odată, cel care trebuie să reînvie pe cavalerii «Mesei Rotunde».

Și deosebit de interesant este să-l urmărim pe eroul lui Cervantes evocind cu nostalgie acele vremi: «Fericită vîrstă și fericite veacuri cele pe care cei din antică le-au numit de aur (*edad de oro*) și nu pentru că în timpurile acelea aurul, care în era noastră de fier e atât de prețuit, s-ar fi putut agonisi fără nici o trudă, ci pentru că cei ce trăiau pe atunci nu cunoșteau cuvintele *al tđu și al meu*»³⁶.

³¹ Obiceiul se mai păstrează și astăzi în ordinele călugărești ale creștinismului occidental sau oriental, recipientarii schimbîndu-și numele la intrarea lor în ordin. Chiar și Papa, odată cu întronizarea lui la Roma, își ia un alt nume.

³² Numele Rocinantei înseamnă mîrsoasă (cu sufix augmentativ).

³³ Toate aceste nume au o semnificație clară ridicolă.

³⁴ Don Quijote, partea I, cap. I. Numele Quijote înseamnă jambiera de fier a armurii.

³⁵ *Ibidem*, Partea I, cap. XX.

³⁶ *Ibidem*, Partea I, cap. XI.

Nu există nici un dubiu asupra idealului urmărit de don Quijote: este acela al cavalerului răătăcitor, de a căuta *Graal*-ul, adică de a căuta să ajungă la starea originară a omului reprezentată de epoca de aur.

*Quijpe ubi fas versum atque nefas; tot bella per orbem,
Tam multae scelerum facies...* *

Virgiliu «Georgicele», I, 505—506

Înainte de a descifra secretul lui don Quijote și «misiunea» lui hilarantă într-o lume plină de seriozitate, să lămurim printre-o considerare foarte generală, care e esența unor manifestări burlești colective, cum ar fi sărbătorile carnavalesci. După cum am menționat, acestea își au originea în sărbătorile *Cronia* de la Atena, sau în *Saturnalia* de la Roma³⁷. Din fericire, în ceea ce privește pe acestea din urmă, avem interpretarea excepțională a autorului latin Macrobius (Ambrosius Macrobius Theodosius), care ne-a lăsat o lucrare întreagă purtînd chiar titlul *Saturnalia*. În această operă, scriitorul arată care este originea și numele acestor festivități, și mai ales care este sensul lor. Numele arată în mod evident că ele erau închinare memoriei zeului Saturn (după cum și sărbătorile ateniene denumite *Cronia* se trăgeau de la Cronos, numele grecesc al lui Saturn).

După tradițiile grecești și romane, omeniirea a trecut, înaintea noastră, prin patru cicluri sau epoci «metalice». Ele sînt descrise de Hesiod într-o formă literară superbă³⁸, la care sînt, pe scurt, după el, aceste cicluri: epoca de aur, pe cînd în cer domnea Saturn (Cronos), cînd oamenii trăiau ca zeii, cu inima liberă de neliniști, în abundență, la adăpost de oboseli și de mizerii, bătrînețea lamentabilă nu-i amenința, iar apoi mureau ca încremeniți în somn; epoca de argint, cînd oamenii alcătuiau o rasă mult inferioară, care nu seamăna cu prima, nici în formă nici în spirit, dominați fiind de lipsa de măsură; epoca de bronz, în care a trăit a treia rasă de oameni «care nu iubeau decît lucrurile lui Ares, sursă de plîns și operă de violență»; epoca semizeilor, cînd a trăit pe pămînt a patra rasă de oameni, «mai dreaptă și mai bună» decît precedenta, rasă divină de eroi; «ea este rasa care ne-a precedat pe pămînt». Autorul scotoțește că el trăiește în ultima epocă, epoca de fier, în care obosela și grijile se abat asupra oamenilor ziua și noaptea iar binele este amestecat cu răul. El prevede un timp cînd dreptul va fi al forței, iar onoarea, binele și justiția vor dispărea³⁹.

* Într-adevăr, pe pămînt ideile de justiție și iniștiție sînt răsturnate; prezumîndu răboai și atît de multe crime sînt diverse fețe...

³⁷ A. Moret, în lucrarea lui *Mythes Egyptiens* (ed. A. Colin, Paris, 1913), arată că aceste festivități colective, de natură celar denumite *Saturnalia* sau *Cronia*, erau celebrate cu aceeași înțelegere și în Egiptul antic al faraonilor. Într-un vasc capitol al acestei cărți, intitulat «*Rois de Carnaval*», el arată sensul crptic religios al acestor sărbători.

³⁸ Hesiod, *Lucrări*, p. 216, 110—200.

³⁹ S-ar părea astfel că ar exista cîci rase, și pentru aceasta a fost discutat de unii erudiți. Nu aceasta este însă problema noastră, de aceea nu o lămurim în considerare aici.

Cele patru vîrste sînt descrise cu mai multe detalii, și tot atît de frumos, de Ovidiu în *Metamorfaze* 40: *Aetos aurea, Argentea proles, Proles athena, Ultima est de ferro duro*. Și după el, epoca de aur a existat tot în timpul domniei lui Saturn, cînd nu existau judecători, teama de pedeapsă nu era cunoscută, nu existau cască și sabie, nu existau ziduri care să înconjoare cetățile, iar natura oferea omului drept și în pace cu el însuși și cu ceilalți, tot ce-i trebuia. Primăvara era eternă, iar pămîntul oferea produsele lui fără a fi lucrat 41.

lata acum ce ne transmite Macrobius în legătură cu domnia lui Saturn pe pămînt. În țara care este azi Italia domnea regele indigen Janus, care avea să devină în timp zeul Janus Bifrons. Janus a dat ospitalitate lui Saturn, sosit în țara lui purtat pe valuri de o flotă întreagă și aducînd cu el civilizația. De la Saturn au învățat localnicii agricultura, modul de a-și ameliora hrana lor primitivă, sălbatecă și grosolană, și au aflat importanța fructelor pămîntului. Drept mulțumire, Janus l-a asociat la domnie și împreună au fondat orăz vecine. Numele acestui zeu, în aceste regiuni, a rămas în multe obiceiuri și denumiri, unele din ele fiind citate de Macrobius în cartea amintită. După dispariția subită a lui Saturn, Janus a căutat să mențină amintirea lui în diverse moduri: a bătut monezi cu o navă pe una din fețe, i-a închinat un altar și a stabilit niște sărbători în onoarea lui. Anii aceștia au fost considerați ca fiind o epocă de fericire din cauza abundenței tuturor lucrurilor, «și mai ales, scrie Macrobius, fiindcă pe atunci nu se cunoștea încă distincția dintre oameni liberi și sclavi, ceea ce se poate deduce, din libertatea absolută de care se bucură acum sclavii în timpul Saturnalelor» 42. Așa dar, în amintirea stării cu totul deosebite, de fericire, de egalitate, în amintirea stării omului liber, romanii celebrău *Saturnalia*, în timpul cărora, după cum am mai spus, stăpînii și sclavii mîncău și se veseleau împreună, primii servindu-i pe cei din urmă 43.

Din textul lui Macrobius rezultă însă că unii considerau aceste sărbători și interpretarea lor în sensul dat mai sus ca o superstiție religioasă, sau ca o erezie. Astfel, relatează el, la o obiecție de acest fel, Praetextatus, în acord cu întreg auditoriul, răspunde celui care-i aducea aceste obiecții, părăsind domeniul tradiției și intrînd în domeniul pur rațional: «Crezi tu că există un grup de ființe umane, cărora, din dispreț, zeii nemuritori nu le acordă binefacerile sau providența lor? Sau, nu socotești pe sclavi în rîndul oamenilor? Sclavi? Nu, oameni, tovarăși de sclavie. Poți vedea pe sclavul tău liber și tu să devii sclav. El au aceeași origine, trăiesc ca și ceilalți oameni și mor ca și ei. Unul este sclavul luxurei, altul al

avarității, un al treilea al ambiției lui; toți sînt sclavii speranței, toți ai temerii» 44.

Vedem dar, că toată această inversiune a situațiilor, întreaga răsturnare a rolurilor stăpînilor și sclavilor avea un obiectiv cu dublu aspect: să țină trează amintirea că la origine nu a existat nici o diferență între oameni, care au trăit împreună într-o egalitate și libertate completă într-o epocă de aur; să arate că stăpînii trebuiau să-și aducă aminte de lucrul acesta acceptînd — și o acceptau — răsturnarea de situații care provoca o dezordine de neînchipuit.

Și acum credem că cele ce s-au spus mai sus ne vor putea ajuta să înțelegem mesajul lui don Quijote. Am văzut că adevărul era reprezentat de sclavii deghizați în oameni liberi și care jucau rolul stăpînilor, iar stăpînii, care nu se mascau, erau reprezentanții falsului. În această dezordine, rezultată din răsturnarea situațiilor reale, sensul adevărat era înfățișat de oameni ce jucau rolul unor manechine efemere, machiați în stăpîni, și care, după trei zile, urmau să treacă la rolul lor real dar fals, după cum fals era și rolul stăpînilor în rolul lor efectiv de stăpîni. Și oricît ar părea de paradoxal și de imposibil, văzută din punctul de vedere al epocii de aur, al egalității și libertății absolute a oamenilor, mascarada adevărată era situația reală a separării oamenilor în oprimați și oprimatori. Iar sărbătorile carnavalești nu făceau, prin grotescul lor, decît să sublinieze gros stupiditatea și anomalia unei astfel de situații.

lata lecția cea mare a *Saturnalelor*: într-o lume în care sensul adevărat al valorii umane în sine a fost pierdut, el nu mai putea fi semnificat decît simbolic, prin situații grotestice și personaje carnavalești. Și atunci putem înțelegi foarte bine înțelesul vorbelor chinutului Saul cînd spune adresîndu-se Corintienilor: «Dar Dumnezeu a ales lucrurile neburne ale lumii ca să facă de rușine pe cele înțelepte».

Mundus est fabula Descartes

Pentru Descartes lumea este o «fabulă». Dacă considerăm sensul cuvîntului latin *fabula* (piesă de teatru, povestire mitologică, apolog), atunci expresia filosofului francez poate avea sensul: «lumea este o piesă de teatru», «lumea este o povestire mitologică» sau încă «lumea este un apolog» 45. Dacă este așa, va trebui să citim în desfășurarea evenimentelor din lumea un tîlc, așa cum căutăm sensul unui mit.

Să vedem ce tîlc mitic descrie Cervantes în lumea din timpul său. Ca și în sărbătorile *Saturnalia* el întrebunează o parodie carnavalească, în desfășurarea

40 Ovidiu, *Metamorfaze*, cartea I, III, 89—162. (Vîrsta de aur, rasa de argint, rasa de bronz, ultima este din fier dur).

41 Traditia indiană vorbește cu și mai multă precizie despre aceste cicluri — Yuga. Și în China antică există tradiția unei epoci de aur.

42 *Saturnalia*, cartea I, VII, 26. Iată textul acesta atît de important: Regni ejus tempora felicissima fuerunt, cum propter rerum copiam, tum quod nondum quicquam servitio vel libertate discriminabatur quores intellegi potest quod Saturnalibus tota servis licentia permititur.

43 Ibidem, cartea I, VII, 37.

44 Ibidem, cartea I, XI, 2 și 8. În ceea ce privește raportul anormal care exista pe atunci între oameni, unii fiind sclavi și alții stăpîni, Macrobius reproduce, uneori textual, pasul respectiv din Seneca, *Epistole ad Lucilius* (XLVII). Petronius pune în gura lui Trimalchio aceleași reflecții despre inechitatea diferenței dintre oameni și a despărlirii lor în servi și domini (Petronius, *Satyricon*, cap. cap. LXIX).

45 Apologul este o scurtă povestire care țintește să pună în evidență o maximă morală.

acțiunii cărții lui, în care fabula lumii reprezintă o dezordine de la ordinea inițială, ilustrată tocmai prin grotescul operelor *Don Quijote*. Cervantes îl pune chiar pe unul din personaje să spună «aici e de-a-ndoașelea» — *Acá, es el revés*. Scena cu eliberarea galerienilor este poate cea mai ilustrativă. La vederea unui grup de oameni legați în lanțuri și duși de paznici la muncă silnic pe galere, don Quijote exclamă: «Cum, oameni forțați la muncă? — *Come gente forzada?*» Este oare posibil ca omul să nu fie liber? Pentru eroul lui Cervantes, preocupat de restaurarea vârstei de aur în care toată lumea se bucura de libertate, egalitate și indestructibilitate, acest fapt părea ca o aberație, o abatere anormală de la condiția naturală a umanității, o inversiune a condiției existenței omului ca om. Și atunci el face un lucru anormal pentru ordinea actuală, dar care, prin aberația lui, tocmai o ilustrează: liberează pe galerieni! Fiindcă grotescul nu face decît să ilustreze o inversiune reală. Aceasta este și tema lui Cervantes: să redea prin grotesc o răsturnare a ordinii primordiale. Opera *Don Quijote* este o caricatură carnavalescă a dezordinii efective din lume. Tot ce se întîmplă în lumea obiectivă a eroului este un joc de răsturnări de situații și de principii. De aceea tot ce se petrece în jurul lui are caracterul de absurd, și îi apare ca o lume onirică, pe care el trebuie să o risipească și să reinstaleze o ordine normală, ceea ce era însăși «misiunea lui».

Într-adevăr, dacă cineva ar putea realiza în conștiința sa aceste mari idealuri, că omul este total liber, că nu există nici un fel de diferență între oameni (de rasă, de credință, sau de situație) și ar trăi cu o putere efectivă aceste idealuri, conformîndu-se lor în fiecare din acțiunile lui, atunci, s-ar identifica cu *Don Quijote*, iar toată goana umană după avantaje, după satisfacerea orgoliului, i-ar apărea ca un fel de joc de umbre chinezești, ca un fel de trăire în vis. Aceasta este tocmai ceea ce face eroul lui Cervantes care trăiește pe baza acestor criterii «de mai», și care poate crede pe bună dreptate că ceilalți «nu știu ce fac»⁴⁰. Lucrurile se petrec pentru el ca în celebrul mit al cavernei despre care vorbește Platon în *Republica*⁴¹. Lumea pe care noi o numim obiectivă se aseamănă cu lumea acelor umbre pe care le văd pe perete prizonierii din peșteră. Prizonierii sînt ei înșiși niște umbre și înșiși lumea lor e formată decît din umbre, ceea ce Pindar⁴² va exprima pregnant prin «visul unei umbre *σκιάς ὄναρ* (*skias ónar*). Sensul mitului platonice este evident: *mundus est fabula*, așa cum spunea Descartes. Don Quijote pătrunde în această *fabula*, în această lume a umbrilor, care

se cred reale și au legile lor de justiție, de bine și chiar de frumos, ca o altă umbră purtătoare a idealurilor platonice, acelea care aparțineau epocii cînd omul nu trăia ca o umbră.

Ideea că există un drum care duce la restaurarea ființei umane, prin experiențe ierarhizate într-un lanț ascensional, este o preocupare permanentă a lui Cervantes. Fondul lucrării *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, pe care el o consideră că pe cea mai importantă realizare a lui, nu face decît să confirme interpretarea pe care am dat-o lui *Don Quijote*. Drumul acesta al omului, compus din nenumărate stații ale «Calvarului», este numit de J.B. Avallée-Aree, de acord cu A.O. Lovejoy, «marele lanț al Ființei»⁴³. În această ultimă operă, cu care Cervantes își încununază cariera și își încheie viața, se văd mai bine — așa cum au subliniat și alți comentatori — intențiile autorului. Însuși titlul acestei cărți ne arată că este vorba de «munci inițiatice», cum au fost, de exemplu, «muncile» lui Hercule. Eroi acestei scrieri trec printr-o serie de «lucrări» (*trabajos*) care-i duc, în sfîrșit, la regăsirea de sine, la regăsirea condiției umane. Și în mod surprinzător, Cervantes însuși vorbește într-un pasaj de «condiția umană» — *la condición humana* — supusă unor primejdii și nenorociri foarte mari⁴⁴. Dar această expresie ne duce imediat la interpretarea dată de noi că, în realitate, ființa umană se găsește într-o inversiune a condiției ei și Cervantes ar fi putut, în mod cu totul natural să o pună ca subtitlu al lucrării sale *Don Quijote: La inversión de la condición humana*. De fapt el a și pus-o, deși nu a întrebuintat expresia aceasta în mod complet. Dar a pomenit de «condiția umană» și a spus, cum am citat deja, că *acá es el revés* — «aici este invers», adică exact ceea ce înseamnă «inversiunea condiției umane».

S-au scris multe cărți despre aceste lucruri, dar niciuna nu a izbutit să ne sugereze iluzia idealurilor umane ca opera lui Cervantes. Autorul a dorit ca *Don Quijote* să fie «cea mai desfătătoare și cea mai înțeleaptă carte din cîte s-ar putea închipui». Și așa și este. Se vor putea face teorii asupra acestor probleme, se vor putea alcătui scrieri filosofice despre mituri și simboluri, dar o carte care să facă prezentă problema esențială a vieții omului, aceea a inversiunii condiției lui, cu mijloacele simple pînă la naivitate ale lui Cervantes, nu se va mai putea scrie; el a epuizat subiectul și mijloacele de a-l trata din punct de vedere literar. Idealul operii cervantesci este un vis, bine păzit de zeii rațiunii și ai bunului simț, care îl țin departe și izolat, așa cum Paradisul, după înziorirea omului, este păzit și interzis filistinului de niște heruvimi puși să învrtească o sabie învîpăiată, care să păzească drumul ce duce la «pomul vieții»⁴⁵.

În fond, idealurile lui *Don Quijote* sînt acelea care preocupă omenirea din totdeauna și ele sînt căutate cu toată patima în mod continuu. Starea edenică a omului

⁴⁰ G. Călinescu, ajunge la ideea că acest erou de epopee «are crize ale noțiunii de real pe care îl înlocuiește cu un ideal». «*Don Quijote* — spune el — crede în tradiția cavalerescă așa cum un om de știință modern crede în legile naturii (...) *Quijote* nu vede lumea așa cum este, ci așa cum ar trebui să fie din unghiul lui de vedere» (G. Călinescu, *Cervantes*, pus ca prefață la traducerea în românește a lui *Don Quijote* de Ion Frunzeti și Edgar Papu (Editura pentru Literatură, 1969). Din punctul de vedere al personajului fanatic care este *hidalguito* din *La Mancha*, observația este exactă, și a mai fost făcută sub diverse forme, și de alți exegeți. Problema este însă să vedem e unghiul de vedere al lui Cervantes, care nu a fost lost în considerare, din cauză că umbra eroului a acoperit pe aceea a autorului.

⁴¹ Platon, *Republica*, VIII, §15 a.

⁴² Pindar, *Piticele*, 8, 96. Expresia completă este *σκιάς ὄναρ ἀνθρώπου* = «omul este visul unei umbre».

⁴³ J.B. Avallée-Aree, în «Introducere» la ediția spaniolă a acestei lucrări *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (Madrid, 1969). Cf. Sorin Mărculescu «Prefață» la trad. rom. a acestei lucrări, *Muncile lui Persiles și Sigismunda* (ed. Univers, 1980).

⁴⁴ *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, cartea a II-a cap. VI. Este cazul să remarcăm că expresia *la condición humana* apare, în aceeași perioadă, în *Essais*-urile lui Michel de Montaigne.

⁴⁵ *Geneza*, 3, 24.

LEON D. LEVIȚCHI

este aruncată în viitor de concepțiile moderne; don Quijote, ca și tradițiile cavalerilor mesei rotunde o puneau în trecut, într-o epocă de aur. Deosebirea nu ni se pare esențială, fiindcă amîndouă aceste poziții sînt «ideale». Adevărul este că omul a trăit întotdeauna sub condiția lui reală, printr-o inversiune a realității. El a intrat astfel într-un fel de coșmar, luptîndu-se cu irealitatea de genul morilor de vînt. Pentru a ieși din impas un singur lucru ar trebui să afle omul: că el este un miracol. Aceasta a fost spusă de Sofocle acum cu mult peste două mii de ani: «Minuni sînt multe, dar nici una nu este mai mare minune decît omul⁸². Marea minune se va împlîni cînd această minune va deveni o realitate a conștiinței umane.

Ne pleure pas Sancho, ton maître n'est pas mort.
Opera lirică «Don Quichotte» de Jules Massenet, 1910

Nu, nu ești mort don Quijote, tu chiar mort ești mai viu decît toți cei în viață, fiindcă tu reprezînți lupta pentru idealul etern al omului: «paradisul». Despărțirea ta de lume, făcută după toate regulile lumești, cu testament, preot, bacalaureat, bărbier, prin revenire în satul tău și la numele tău banal Alonso Quijana, nu a schimbat situația cu nimic. Cel mai bine o știe Sancho Panza, modestul țaran Sancho, simbolul simplității, al ignoranței, al bunului simț, al dragostei de om și al devotamentului: «Adevărul don Quijote de la Mancha, zice el⁸³, viteazul, înțeleptul, îndrăgostitul, cel care înlătură nedreptățile, ocrotitorul nevrîstnicilor și al orfanilor, apărătorul văduvelor, frumosul după care mor copilele, cel ce-o avea drept singură aleasă a inimii pe Dulcinea din Toboso, cea fără de seamăn în lume, este cavalerul ce se află aici de față și care mi-e stăpîn. Oricare alt don Quijote și oricare alt Sancho Panza nu-s altceva decît înșelătorie».

Așa este Sancho Panza: aceste este don Quijote, nemuritorul don Quijote.

Nu plînge Sancho, stăpînul tău nu este mort. El este viu, este viu în mine prietenul lui și în toți oamenii simpli ca tine, care împreună ne-am pus speranța în om.

Nu plînge Sancho, prietenul nostru nu-i departe de noi, el este în inima noastră, unde se păstrează cele mai scumpe icoane, simbolizate de *Grail*-ul pe care l-a găsit Percival; în acest nestemat minunat se află tot ce-i mai bun în noi, fiindcă acolo, în colțul cel mai ascuns și mai mic, cît un fir de mustar, al inimii noastre, se află paradisul, adică condiția reală a existenței umane. Dincolo de ea nu sînt decît aventuri donquijotești, groțesti și bufone, lupte ca în basme, uriași și puternici fantomatici, lupta cu iluziile, Drumul lui Don Quijote este calea spre Marele Vis, drumul spre condiția reală a existenței umane, condiție a cărei marelă nu poate fi știrbită nici măcar de ridicol.

⁸² Sofocle, *Antigona*, 322.

⁸³ Don Quijote, II, LXXII.

On the knocking at the door of conscience in SHAKESPEARE

About whether, besides being a dramatist and poet, Shakespeare was also a thinker, well-advised critics have expressed so many view-points, from, say, "a profound philosopher" (Coleridge¹) down to "not even a profound thinker" (F.E. Halliday²) that these now seem to be cancelling each other out. The vacuum thus formed should not, however, discourage Shakespeare enthusiasts from mapping out and upholding their own attitudes; for the issue is so far-reaching that the way in which we handle it very largely determines our final appreciation of Shakespeare. Well, however that may be, the vacuum has absorbed me and the present paper is the palpable proof of my being unable to resist the attraction, more potent than the grim warning of Cleanth Brooks that (many) professors of literature should be knocked out when they dare to interpret (modern) poetry: "... a very great part of it is bound to appear difficult to the reader of conventional reading habits, even in spite of the fact — actually, in many cases, because of the fact — that he is a professor of literature".³

To my mind, therefore, Shakespeare was not a philosopher, but only in the sense that he was not a specialist in philosophy and did not couch his *Weltanschauung* in expository prose. But that did not preclude him from thinking deeply, so deeply (and, of course, externalizing his thoughts in so beautiful a dress) that whenever the reader-in-ordinary — to use Ben Jonson's phrase — intends to learn by heart anything Shakespearean, he commonly remembers Shakespeare's generalizations — as he does proverbs and maxims and wise sayings. As to the objection that Shakespeare was not an original thinker, that he has not astounded the world with some extraordinary novel idea, that most of his gnomic-present utterances draw on perfectly

identifiable sources or are truisms and commonplaces (frequently of the Senecan type), it can be easily overruled. For even philosophers, not only "writers", are generally great borrowers (Heine once wrote that there is no such thing as original philosophy) and their main originality lies in the manner in which they reorganize ready-made data. And this is exactly what Shakespeare did — he borrowed, selected, retained, left out, adapted, rearranged, intensified, diminished, shuffled and reshuffled, and the result was original, extremely so: "What oft was thought, but ne'er so well express'd". (Alexa:der Pope)

Thus, Shakespeare disregarded one of the precepts which he put in the mouth of Polonius when Laertes was about to leave for Paris: "Neither a borrower nor a lender be" (*Hamlet*, I, 3, 75). That he did lend — well, every schoolboy in England or elsewhere knows how much and to whom. That he did borrow? It is a pity, I think, that not every student of Shakespeare in England or elsewhere knows the incredible extent of his indebtedness — described benevolently by G. Bullough in *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, 6 vols., or malevolently by Bernard Shaw in his one-act play *The Dark Lady of the Sonnets*. For Emerson's aphorism "Genius is the most indebted of men" is much more than a witticism embellishing some drawing-room conversation where the most interesting things are the untold ones: it should get down into every workshop of aesthetic awareness in all its concrete Shakespearian details and teach there the supreme lesson of alchemy and transmutation. In concrete details, that is also far beyond the literature professor's more specific classifications: that, as an attentive observer of men and society, Shakespeare rested heavily on his own life-experience; that, as a voracious reader, he was immersed in the literature of his predecessors, chiefly the classics of antiquity; that, as a profound knower of provincial and urban life, he never spurned folk and popular inspiration.

Next there is the problem of Shakespeare's ideas as such, no matter by what character and in what particular circumstances they were voiced. At first sight their number is amazingly large, as may be inferred from various *Concordances*; as, however, there are considerable relations of synonymy between the generalizing statements, it stands to reason that the clusters are markedly fewer than the berries that identify them. Another possible general remark is that the overwhelming majority of Shakespeare's generalizations are of a "positive" nature, furthering social, ethical and aesthetic conceptions in keeping with the most advanced trends of his age: "I think good thoughts, while others write good words". (*Sonnet* 85)

As a rule, maxims, sentences, proverbs, etc. give "good" or morally sane advice; but even when they are tinged with wickedness, hatred, etc., they may, after all, be re-interpreted in a "good" sense.

I remember having once read a review of a pluri-lingual dictionary of proverbs, two of the points made by the reviewer being that a) very many proverbs are contradictory, and consequently, b) proverbs are unreliable and should never be quoted as arguments in a dispute. But contradictions between proverbs (as well as between other generalizations) are only apparent, for what really opposes them to each other is modality: about half of them highlight an actual state of things and can, therefore, be completed by such commentaries as "it is to be regretted that . . .", or "how unfortunate that . . .", etc., while the other half are very much in the nature of recommendations, and so they may be completed by "that is what it

should be", "do not forget that . . .", etc. Thus the following antonymic pair of proverbs

Clothes make the man and
Clothes do not make the man,
could read non-detrimentally, "It is a pity that clothes make the man", and "Mind, clothes do not make the man", etc.

Coming back to the explicitly "good" thoughts of Shakespeare, critics seem to give absolute priority to the necessity of order and hierarchy and, on the other hand, to the existing analogical interdependence of order within the universe, the political system, and the human system. But let me rather quote from Henri Fliche, the outstanding Shakespearian scholar, who, strangely enough, after saying that Shakespeare's personality "is not so much the attitude he poses or the themes he develops; it is the way he treats them, the vibrant tone of his voice . . .", etc., knocks off this sketch:

The idea of order that we find everywhere in Shakespeare, that haunts his political plays and the great tragedies and even the comedies, is what gives the Works their coherence and their seriousness. There is another idea, too, perceived in many of his images and comparisons, namely that there is a correspondence and even a symbolical likeness between man, the body of the human community, and the universe. It is a nostalgic survival from medieval thought and constitutes the background — still stable though dangerously threatened — before which the human tragedy is played out. A caprice, a passion, a crime may precipitate the forces of confusion which for a while darken the sun, wrap earth and the soul of man in impenetrable clouds, where free rein is given to violence, injustice and evil, until the moment when the crime is expiated, the evil-doer slain, the forces of disorder vanquished or appeased, and the sun comes out again and the balance of nature is restored.⁷

There can only be consensus of opinion about these statements. Shakespeare himself theorized at some length on "degree" and "order", e.g. in Agamemnon's famous speech in *Trillius and Cressida*, I, 3, 1—30, through the Archbishop of Canterbury in *Henry V*, I, 2, 183—220, or through Menenius Agrippa in *Coriolanus*, I, 1, 133—169.

By the side of the two ideas so far mentioned, many others deserve a place of honour after having knocked at the door of our consciousness: "time's the king of men" (*Pericles*, II, 3, 45—47), "joy's soul lies in the doig" (*Trillius and Cressida*, I, 2, 310—317), "Everybody should be true to himself" (e.g. *Hamlet*, I, 3, 78—80), "All the world's a stage" (*As You Like It*, II, 7, 139—166), etc.⁸ In all these cases Shakespeare resorts to one of his favourite methods in order to bring out the value of the generalization: the latter is followed by the "illustration" (a repartee, a scene, an act, a whole play; also repartees and scenes or situations in other plays), or viceversa (for example, part of the "philosophical" implications in *A Midsummer Night's Dream* appear as a summary in *V*, 1, 1—17 — Theseus' well known soliloquy —, while most of the play serves as an exemplum⁹).

My contention is that on the same high, if not on a higher level of significance, there is another Shakespearian "good thought", which runs all through Shakespeare's creation and is present as a major proposition more frequently than the others.

This major proposition or premise might be summed up as "A man's supreme forum — for a man's real identity — is CONSCIENCE; and it is a man's duty to

treasure and defend it, for if hurt, never so slightly, it will perturb his state of balance, of peace or happiness":

King Henry. But conscience, conscience!
O! 'tis a tender place — HENRY VIII, II, 2,143—144)

Whether Shakespeare's particular interest in the workings of conscience was aroused by his own observation of life, by his readings or by folk wisdom, is hard to say; most likely it was a cooperative impact. Although it may be suggested that a large share should be attributed to folklore.

First, because in his intention to offer the uneducated part of his audiences some anaphorical vantage ground, i.e. some "referents" on which they could rely denotatively and connotatively, Shakespeare often made use of folk songs, popular phrases, proverbs, stylistic derivations of standardized utterances (for example, in Claudius' line "With one auspicious and one dropping eye", *Hamlet*, I, 2.11, the subtext being an old English proverb implying the idea of hypocrisy). What extraordinary functions Shakespeare could assign to wellknown colloquialisms I have tried to show elsewhere — there I have dealt with the "good night" leit-motif in *Hamlet* (night as intensification of the dreary atmosphere, as image or simile in some moments of pragmatic generalizations, used metaphorically as a symbol of immorality, of madness, and of death, the incentive residing in the "good-night ballads" of the Elizabethan age¹⁰).

Secondly, because there is a direct connection between a 16-th century English proverb commenting on conscience and two repartees in *Richard III*. The proverb is registered by the *Oxford Book of English Proverbs* together with two variants and a couple of synonyms: "A guilty conscience needs no accuser. From Florio, *First Fruits* 32, 1578. Conscience is a thousand witnesses" and "Conscience serveth instead of a thousand witnesses — Greene, *Philomela*, 1592)". Cf. "Good conscience is a continual feast — Bacon, *Prov. XV*, 1605" and "Conscience is a cut-throat — Withals, 1616."¹¹ The pertinent quotations from *Richard III* (1592—1593):

Earl of Oxford. Every man's conscience is a thousand men/swords
To fight against that bloody homicide. (V, 2,17-18)

King Richard. My conscience hath a thousand tongues
And every tongue brings in a several tale
And every tale condemns me for a villain. (V, 3,194—196)

These quotations appear as particularizations (or illustrations, or "dramatizations") of the proverb: in Earl of Oxford's cue "every man" actually restricts the initial absolute generalization to a relative one ("every man here", "every man in this country"), while Richard's cue obviously restricts it to himself ("my conscience"). The characteristically Shakespeare device of passing from universal/general to particular (already mentioned as transition taking place in neighbouring circumstances of the text) is thus illustrated as early as 1592—1593 without any textual reference to the generalizing antecedent. Shakespeare seems to have been familiar with this kind of technique. In *Troilus and Cressida*, after Agamemnon's fairly abstract generalizations in I, 3,1—30, Nestor give them "a local habitation and a name", not before stating:

With due observance of thy god-like seat,
Great Agamemnon, Nestor shall explain (= explain)
Thy latest words. (I, 3,31—33)¹²

Richard's cue is also illustrative of some other facets of the way in which, very often indeed, Shakespeare treats his "raw material": augmentation of the source sentences/sentences¹³ and the use, for the sake of emphasis and effect, of such means of Renaissance amplification¹⁴ as repetitive devices¹⁵ (including the parallelism between the two cues), austeris¹⁶, hyperbole, antonymy¹⁷ (of the implicit kind, between "conscience" and "villain"), a miniature of "purple patches."

It would not be amiss to remember here that the Elizabethan age was soaked in proverbs, and so where its literary productions.¹⁸ Very much like his contemporaries, Shakespeare, as Janet Heselinde shows in her *Introduction to the Oxford Book of English Proverbs*, resorted to proverbs "for his own amusement as of his readers"¹⁹. But, especially as his art grew more mature, he could also make them discharge serious and complex functions — exactly as he did with puns.²⁰ "Proverbs ... came out transmuted from a contemplative mind that was stored with them ... And so it is that the proverbs in Shakespeare become most interesting when they colour the thoughts of his characters and echo in their words".²¹

As transmutation in Shakespeare's "contemplative mind" was not the exclusive privilege of proverbs and as, on the other hand, the impression may be created that I am unduly enthusiastic about speculative genesis instead of hard facts, I shall stop proverb-mongering; however, not before offering a proverb-like illustrative list of Shakespearean maxims which may be remembered as such, that is without a context:

The guilt being great, the fear doth still exceed,
(*The Rape of Lucrece*, 229)

... poor wretches have remorse in poor abuses.
(*Ibid.*, 269)

But they whose guilt within their bosoms lies
Imagine every eye beholds their blame.
(*Ibid.*, 1342—1343)

Richard. Conscience is but a word that cowards use,
Devis'd at first to keep the strong in awe.
(*Richard III*, V, 3,309—310)

Juliet. O! It presses to my memory
Like damned guilty deeds to sinners' minds.
(*Romeo and Juliet*, II, 2,110—111)

Brutus. The abuse of greatness is when it disjoins
Remorse from power.
(*Julius Caesar*, II, 1,18—19)

Olivia. A murderous guilt shows not itself so soon
Than love that would seem hid.
(*Twelfth Night*, III, 1,161—162)

Hamlet. Thus conscience does make cowards of us all.
(*Hamlet*, III, 1,83)

I do not think it would be altogether far-fetched to say that the porter in *Macbeth* makes a commentary on these and similar quotations:

"Here's a knocking indeed! If a man were Porter of Hell Gate, he should have end turning the key. (*Knocking.*) Knock, knock, knock. Who's there, I' the name of Belzebub!" (II, 3,4)

And Thomas de Quincey, in his essay *On the Knocking at the Gate in Macbeth*, comments on the Porter's commentary:

Hence it is, that when the deed is done, when the work of darkness is perfect then the world of darkness passes away like a pageantry in the clouds: the knocking at the gate is heard, and it makes known audibly that the reaction has commenced: the human has made its reflux upon the fiendish: the pulses of life are beginning to beat again; and the re-establishment of the goings-on of the world in which we live first makes us profoundly sensible of the awful parenthesis that had suspended life.

But, as life is but an endless series of knockings, cannot we extend the Shakespeare-De Quincey metaphor to words, bare words — not as part of speech-acts, but as dictionary entries? Alexander Schmidt's invaluable *Shakespeare-Lexicon* (1874) facilitates this seemingly superficial approach; at the door of our elementary awareness there are a number of key-words for our problem which knock insistently through their recurrence: *conscience*, *guilt*, *remorse*, *repent*, etc. and their synonyms and derivatives. *Conscience*, for example, is listed 61 times and *repent*, 63 times.

Guilt knocking at the gate of conscience

As in matters concerned with the moral philosophy of the English Renaissance I am hardly likely to fall with delight upon another book than Roy W. Battenhouse's *Marlowe's Tamburlaine*²². I deem it appropriate to sketch an introduction to the present section by drawing on some of its points.

Battenhouse demonstrates that irrespective of their sources — the Holy Writ or the classics of antiquity — Renaissance thinkers and writers held that God ... has two ways of punishing the wicked: internally, by perturbations and maladies of the mind and the passions; and externally, through the works of tyrants who serve God as His Scourges.²³

Grounding much of his information on Farnham and Moore²⁴, he shows that "internal punishment" was dwelt upon as early as Plutarch, in whose writings Renaissance moralists found the attractive theory that a sinful act at the very moment of its committing engenders within itself its own punishment — so that wicked persons "have no need either of God or man to punish them," for their own depraved lives and desperate passions are sufficient to torment them to the full.²⁵

Battenhouse's remark is welcome, for such an authoritative synthesis as Harry Elmer Barnes' *An Intellectual and Cultural History of the Western World* might prompt the casual reader into the belief that the idea of self-punished vice was first suggested by the Italian philosopher Pietro Pomponazzi (1462–1525):

The reward of virtue is virtue itself, while the punishment of the vicious is vice.²⁶

In the chapter devoted to Seneca, Battenhouse says that the latter had pointed to the importance of inner punishment in works like *Thebais* (where Oedipus is tortured by his conscience and is a prey to fury and madness), or *Hercules Furens* (where Hercules' soul becomes a house of mad passions).

Reviewing some characteristic attitudes of the Renaissance, mention is made, among others, of La Primaudaye: "... we have the testimonie of nature imprinted with such characters in our hartes, that it did euen compell the ancient poets to finde out and to feigne *Furies*, as revengers of our sins which are

nothing else but the torments of euill consciences". (*The French Academie*, 1586); of Fulke Greville, the Elizabethan protestant who appealed to Nature rather than to the Church:

But grant that there were no eternitie,
That life were all, and pleasure life of it;
In sinne's excesse there yet confusion be.

(Sonnet 103)

Or of George Chapman, whose *Revenge of Bussy d'Ambois* rests on the idea of a justice that includes punishment in the transgression itself:

Umbro Bussy. ... the justice whose almighty word
Measures the bloody acts of impious men
With equal penance, who in th'act itself
Includes th'infection ...

(V, 1,5–8)

It is not surprising that in this "intellectual" context some proverbs current in the age are not mentioned (e.g. "Every sin brings punishment with it", registered by G. Herbert in *Outlandish Proverbs*, 1640), but the omission of Shakespeare is unacceptable, for "vice as its own punishment" forms part of the moral-theoretical foundation of *Troilus and Cressida*:

Ulysses. ... appetite, a universal wolf,
So doubly seconded with will and power,
Must make perforce a universal prey,
And last eat up himself.

(I, 3,121–124)

Agamemnon. ... He that is proud eats up himself.

(II, 3,165)

Thersites. ... lechery eats itself.

(V, 4,38)

Ulysses' absolute generalization is thus "illustrated" specifically by Agamemnon's condemnation of pride and Thersites' condemnation of lechery, or, in Bacon's terms (*Essay X*), of "the arch flatterer ... — a man's self" and "amorous (= erotic) Affection".²⁷

In the light of the Renaissance doubtful reward or punishment after death and the certainty that they are or should be administered here on earth (cf. Fulke Greville's *Sonnet 103*), all the quotations above point to the presence of "some visitor", tapping and rapping, now faintly, now louder, at the door of conscience. But the really "deafening" knocking is heard in the play in which the Porter's famous scene is incorporated.

Before the first treacherous deed of her husband, Lady Macbeth is very much aware of the existence of an element that may prove uncomfortable for the fulfilments of their "vaulting ambition". Hence her terrible invocation of the spirits "that tend on mortal thoughts", whom she asks to "unsex" her and to

Stop up th'access and passage to remorse,
That no compunctious visitings of nature
Shake my fell purpose.

(I, 5,45–48)

Then the evil principle gets the upper hand, and her husband, spurred on by her, perpetrates crime after crime; yet the final victory belongs to Conscience re-awakened from dormancy, for she is haunted by compunction's unbearable "visitations" ("all the perfumes of Arabia will not sweeten this little hand", V, 1, 48—49) and at last dies (V, 5, 16). In fact, as Coleridge has emphasized, Lady Macbeth's . . . "Constant effort throughout the play was to *bully* conscience . . . Her conscience, so far from being seared, was continuously smarting within her; and she endeavours to stifle its voice" . . .²⁸

Macbeth himself takes hard pains to stifle the voice of his conscience before being "settled" to kill Duncan (I, 7, 1,—79). After the deed he is oppressed by fear (cf. "The guilt being great, the fear doth still exceed", *The Rape of Lucrece*, 229); also 1342—1343), remembers "the sorry sight" (II, 2, 20 et seq.), hears a voice cry "Sleep no more!" and concludes:

To know my deed, 'twere best not know myself. (line 72)
During the banquet (III, 4) he is haunted by "sights", etc., but when he dies — in contrast with his wife — he is perfectly lucid and manifesting no trace of compunction.

Even Richard III, the "bloody tyrant and homicide" as Richmond called him before the battle of Bosworth (*Richard III* V, 3, 247) had horrid visions in his sleep (the ghosts of those whom he had killed appeared to him — V, 3, 119—177); but when the apparitions vanished, he tried to discard the idea of conscience's intervention and laid the blame on sleep:

Have mercy, Jesu! Soft! I did but dream.

(V, 3, 179)

In the next line, however, he admits both the idea of the existence of conscience and of its might:

O coward conscience, how thou dost afflict me!
(line 180)

After which he embarks upon an interior monologue, discussing what practically boils down to the problem of split personality: loved by no fellow-creature, loving, yet not loving himself ("I love myself", 188; "I rather hate myself", 190, etc.); he tries to find out which is his true self, although his one, undivided individuality is a "major proposition" for him ("I am I", 184), wonders that he feels like flying from himself (186); his conscience "hath a thousand several tongues" (194). When Ratcliff informs him that his friends "buckle their armour" (V, 3, 212), he confesses to him, "I fear, I fear" (line 214), but the spirit of revenge and fight prevails, he goes to battle to die without uttering a word of repentance.

On the margin of Richard's longer cue the remark may be made that it contains, in a germinal state, four fundamental ideas recurrent in Shakespeare's thinking:

First: by the side of external, there are also internal conflicts which a man has to contend with. Shakespeare's tragedies are imbued with internal conflicts and it is they that, as a rule, give rise to the specific Shakespearian tragicity. *Hamlet* is perhaps the best illustration.

Second: split personality or psychic ambivalence plays an important role in the hierarchy of the various psychoses of Shakespeare's characters — as Alexandru Olaru has demonstrated medically in his doctoral thesis, *Shakespeare și psihiatria dramatică*.²⁹ Antonio, Prospero's brother, is probably the last specimen in the series:

Prospero. . . He thus being lorded,
Not only with what my revenue yielded,

But what my power might else exact, like one
Who having into truth, by telling of it,
Made such a sinner of his memory,
To credit his own lie, he did believe
He was indeed the duke; out o' th' substitution,
And executing th' outward face of royalty,
With all prerogative.

(*The Tempest*, I, 2, 97—105)

Third: a man's real and ultimate self or identity is his "very heart" (*The Tempest* I, 2, 9), that is conscience, at whose door all outside and interior events knock.

Fourth: internal conflicts are largely responsible for the split between essence/reality and appearance, between "to be" and "to seem" (Richard is seized with fear, but on the battle field he appears brave — cf. "A thousand hearts are great within my bosom", V, 3, 348). Speaking about himself, Shakespeare could say, "I am that I am" (*Sonnet* 121), but the cosmic island which is our globe is also peopled with humans who, like Iago as a prototype, could only say, "I am not what I am" (*Othello*, I, 1, 65); Angelo (*in Measure for Measure*), Claudius (*in Hamlet*), Don John (*in Much Ado About Nothing*), Edmund, Goneril and Regan (*in King Lear*), Iachimo (*in Cymbeline*), etc. — so much so that there is plenty of justification for the century-old metaphor, "All the world's a stage (*As You Like It*, II, 7, 139 et seq.).

Another homicide, Claudius, cannot pray
Though inclination be as sharp as will
My stronger guilt defeats my strong intent.
(*Hamlet*, III, 3, 39—40)

Repentance can perform miracles, but
. . . what can it when one cannot repent?
(line 66)

And — yet another instance of psychic ambivalence — he cannot repent for
I am still possessed
Of those effects for which I did the murder.
My crown, mine own ambition, and my queen.
(lines 53—55)

A man's negotiations with his conscience are also illustrated in a comedy, *The Merchant of Venice*, with Launcelot Gobbo as protagonist:

Certainly, my conscience will serve (as *allow*) me to run from this Jew my master: the fiend is at mine elbow, and tempts me, saying to me, "Gobbo, Launcelot Gobbo, good Launcelot," or "good Gobbo", or "good Launcelot Gobbo, use your legs, take the start, run away." My conscience says, "No; take heed honest Launcelot, take heed honest Gobbo," or as aforesaid, "honest Launcelot Gobbo, do not run, scorn running with thy heels." Well, the most courageous fiend bids me pack, "Fia!" says the fiend, "away!" says the fiend, "for the heavens rouse up a brave mind" says the fiend, "and run." Well, my conscience hanging about the neck of my heart, says very wisely to me: "My honest friend Launcelot" . . . "Launcelot budge not!" — "Budge!" says the fiend, — "Budge not!" says my conscience. "Conscience," says I, "you counsel well, — Fiend" says I, "you counsel well", etc.

(III, 2, 1—30)

With little or no accompaniment of lucid reasoning, the bare knocking of guilt at the door of conscience is far more amply illustrated, thus: Cardinal Beaufort dies in the torment of terrible dreams and visions (2 *Henry VI*, III, 3); the armourer Horner confesses treason before dying in a fight with his servant (*ibid.*, II, 3, 105); hired murderers feel remorse before or after the killing (*Richard III*, I, 4, 104–110; 288); Proteus is false to his friend Valentine, but in the end "shame and guilt" confound him (2 *Gentlemen of Verona*, V, 4, 73–77); the great hypocrite Angelo is so oppressed with shame for all he had done that, when the Duke forgives him, he craves death more willingly than mercy;

'Tis my deserving, and I do entreat it.

(Measure for Measure, V, 1, 475–476)

Other repenting characters: King John (*King John*, IV, 2, 103–104), Cambridge, Droop and Grey (*Henry V*, II, 2, 144 et seq.), Aumerle (*Richard II*, V, 3, 56), Cawdor (*Macbeth*, I, 4, 7), Enobarbus (*Antony and Cleopatra*, IV, 9, 7–10), Iachimo (*Cymbeline*, V, 2, 1–2; V, 5, 414–415), Leontes (*The Winter's Tale*, III, 2, 215–217), Cardinal Wolsey, after teaching his servant Cromwell the supreme good in a man's life (*Henry VIII*, IV, 2, 27):

A peace above all earthly dignities,
A still and quiet conscience.

(III, 2, 379–380)

In his last play, therefore, Shakespeare proclaims explicitly and emphatically what he had so frequently stressed as a logical inference; with, perhaps, the exception of a similar statement in one of his earliest plays:

King Henry. My crown is in my heart, not on my head;
Not deck'd with diamonds and Indian stones,
Not to be seen: my crown is called content.

(3 *Henry VI*, III, 1, 62–64)

Even if in-between some significant explicit quotation has escaped me, the idea of a quiet conscience as a summum bonum is given extra emphasis by its being both a starting and a terminal point: "the wheel is come full circle" (*King Lear*, V, 3, 174). Needless to add that the idea was another commonplace of the Elizabethan age, possibly suggested by Seneca.³⁰

Portents knocking at the door of conscience

There is an area of the human psyche which Shakespeare has investigated and described for his dramatic purposes with particular insistence, namely the twilight-hued parts of the sub-limen:

Mitternachtssonne auf den Bergen lag,
Blutrot anzusehen;
Es war nicht Nacht, es war nicht Tag,
Es war ein eigenen Grauen.

(Fritjofssøge)

There conscience is half-asleep and evil instincts are half-awake, thoughts and desires (ambition above all!) have not yet assumed a clear-cut shape, monologues or dialogued language is apologetic, ambiguous, and "sleepy" — as in the plotting scene of Antonio and Sebastian (*The Tempest*, II, 1, 194–223), a fairly late illustration of Hamlet's remark:

... by pronouncing of some doubtful phrase,
As 'Well, well, we know,' or 'We could, an if we would,'

Or 'if we list to speak,' or 'There be, an if they might,'
Or such ambiguous giving out —

(*Hamlet*, I, 5, 175–178)

And in this sub-liminal zone it is exceedingly difficult, if not impossible to ascertain whether the "powers of evil", demons, witches, goblins, etc. operated, as it were, from "outside" (Shakespeare's audiences mostly believed in their objective existence), or whether they were but projections of the characters' psyche. Final verdicts have not yet been given despite remarkable pages written on the subject.³¹ At the same time, all in accord with the idea of "order perturbed" in the macrocosm, portents and prodigies can be styled "external" stimuli for conscience, whether they occur before, or during, or after the perpetration of some heinous crime (thus in *Julius Caesar*, *Hamlet*, *King Lear*, *Macbeth*, etc.)

On the other hand, guilty personages are often challenged by their fellow-beings — in terms of reproof, e.g.

Points. Good morning, sweet Hal. What says Monsieur Remorse? What, says Sir John Sack-and-Sugar? Jack! how agrees the devil and thee about thy soul ...?

(1 *Henry IV*, I, 2, 124–127)

Hector. Now, youthful Trailus, do not these high strains

Of divination in your sister work
Some touches of remorse?

(*Trailus and Cressida*, II, 2, 113–115)

Hamlet / to his mother /. Confess yourself to heaven,
Repent what's past.

(*Hamlet*, III, 4, 149–150)

— through curse and imprecation, e.g.

Queen Margaret / to Richard /. The worm of conscience still begnaw thy soul!

(*Richard III*, I, 3, 222)

Bolingbroke / to Exton /. The guilt of conscience take thou for thy labour.

(*Richard II*, V, 6, 41)

Paulina / to Leontes /. O thou tyrant!

Do not repent these things, for they are heavier
Than all thy woes can stir: therefore betake thee
To nothing but despair.

(*The Winter's Tale*, III, 2, 207–210)

or, on the contrary, wishing them peace of mind through repentance, e.g.

King Henry / to the three plotters sentenced to death /. God ... give you
Patience to endure, and true repentance
Of all your dear offences!

(*Henry V*, II, 2, 179–181)

Lear. ... close pent-up guilts,

Rive our concealing continents and cry
The dreadful summoners / = the elements / grace.

(*King Lear*, III, 2, 57–59)

The case of Antonio in *The Tempest* deserves a little more attention. In the plotting scene, Sebastian, as if illustrating a 15th-century English proverb, "Satan reproves/rebukes sin," warns Antonio against a possible reaction of the latter's conscience and Antonio comments:

Ay, sir; where lies that? if 'twere a kibe,
'Twould put me to my slipper: but I feel not
This deity in my bosom: twenty consciences
That stand 'twixt me and Milan, candied be they
And melt, ere they molest!

(II, 1, 271-275)

but later on, even he, the "unnatural" brother of Prospero (the extraordinary weight attached to the epithet should not pass unnoticed), will come to know what conscience is (Prospero will speak of Antonio's "inward pinches", which are "most strong" — V, 1, 77).³²

Bootless knocking — no answer

Shakespeare's belief that at least sporadic gleams of conscience may be noticed even in the lowest of the low acquires its fuller dimensions when we remember how very few Shakespearean villains show no trace of "the supreme forum".

Leaving aside Edmund whose "Some good I mean to do" (*King Lear*, V, 3, 243-244) may be interpreted either as such a "gleam", or just as a tactical statement, also Caliban to whom I shall revert a little later, mention should be made of Iago, who shows no compunction for having caused the death of Desdemona and when Othello wounds him with the words

If that thou be'st a devil, I cannot kill thee —
(*Othello*, V, 2, 288)

comments with this pun:

I bleed, sir, but not kill'd.

(*Ibid.*, line 289)

There is, however, the qualification that, even though having little to do with problems of conscience, Iago was not altogether deprived of humanity.³³

Another hopeless villain I can think of is Aaron, who, before being put to death for his crimes, exclaims:

If one good deed in all my life I did,
I do repent it from my very soul.

(*Titus Andronicus*, V, 3, 189-190)

But doubts have been expressed about Aaron's being Shakespeare's creation.³⁴

Shakespeare's direct knocking

As "in everything the end aimed at is of prime importance" (Aristotle³⁵) and as in Shakespeare's plays conscience is so conspicuous a presence, a final clause should be thought of as an answer to a final adverb, *why*.

Of the classical aims of art expressed in the commonplace Elizabethan triad *to teach, to delight, to move* (*docere, delectare, movere*³⁶), knocking at the door of conscience is an obvious aspect of *to teach*, although we should subscribe to the idea that the playwright was not a moralist³⁷. As John Bailey writes.

Shakespeare is far as man can be from the delusion of our own day that literature is not concerned with ethics. Every great play he has left us turns round a

problem of conduct and sets us face to face with a moral issue . . . / *He was / one who preferred good men to bad, and showed mercilessly, again and again, the ruin that awaits defiance of those laws which all men in their heart of hearts know to be imperative, universal and eternal.*³⁸

In this connection a very simple fact must be remembered, namely that a play implies two groups of hearers: the other acting characters, who are the persons "immediately addressed", and the spectators (or readers), those who are "ultimately addressed"³⁹; "addressed", that is made to participate in the *debate* — no matter its nature —, for drama, as Hardin Craig put it, is an art of contest:

Elizabethan literature is alive with debate . . . It is no wonder that drama flourished, which is itself an art of contest, dialogue and debate, agreement and disagreement. The reason for this preoccupation with controversial utterance . . . arises from the conception of logic (or rather dialectic) as an instrument for the discovery of truth.⁴⁰

Now the problem of the moral debate between speakers and hearers assumes proportions so specific to Shakespeare's art that at least a few points must be thrown into prominence.

First, like all the other coeval dramatists, Shakespeare did his best to move his hearers — in keeping, say, with Sir Philip Sidney's classical tenets:

. . . "I think no man is so much *Philosophos* as to compare the philosopher in moving with the Poet. And that moving is of a higher degree than teaching, it may by this appear, that it is well nigh the cause and the effect of teaching."⁴¹

But for the *docere-movere* cooperation he employed the means of accentuation he had at hand with an alchemical originality which, in itself, stamps his works as unique and needs no "extra" information.

Next, I think it of special interest to remember how frequently Shakespeare resorted to the play-within-a-play device to underline ideas and attitudes (moral ideas and attitudes included) — with a variety of forms chosen for the device: a whole play-within-a-play, as in *A Midsummer Dream*, or *Hamlet*; a masque, or interlude, as in *The Tempest*; a play-within-a-play usurping the place of the play proper, as in *The Taming of the Shrew*; an impromptu parody, as in *Twelfth Night* and *Cressida*. Yet another Elizabethan commonplace, multiplying the "mirrors" — i.e. the number of the participants in the debate —, the play-within-a-play enabled Shakespeare to establish between speakers and hearers (chiefly as spectators or readers) relationships of communication of a type apart, usually *connotative*. One example will do. In the play-within-a-play in *Hamlet*, the prince introduces certain lines of his own, which, given the suspected similitudes of "situations" will make Claudius shudder. The dramatic personae thus involved are Hamlet, the player, the character impersonated by the player (Gonzago), Claudius, the audience on the stage or in the theatre. There is nothing out of common about that; in Kyd's *The Spanish Tragedy*, for example, the distribution of the men on the chessboard is quite comparable. But what may be really called original are the connotational or subtextual or subliminal reverberations of the interpolated tragedy, thus Gertrude's distant echo of a cue uttered by the Queen in the second play:

Gertrude (*aside*). To my sick soul (as sin's true nature is)

Each toy seems prologue to some great amiss.

So full of artless jealousy is guilt

It spills itself in fearing to be spilt.

(IV, 5, 17-20)

Queen. For women fear too much, even as they love,
And women's fear and love hold quantity,
In neither aught, or in extremity . . .
Where love is great, the littlest doubts are fear.

(III, 2, 158–160; 163)

Then, the indefatigable experimenter he was, Shakespeare used conscience, too, as a set theme with many variations. We have already seen conscience feared or flattered, reinstated in its rights or banished, escorted by remorse, terror or imagination, appealed to directly or by proxy. But in *The Tempest*, probably more than in any other play, the responses of conscience to the knocking at its door are somehow systematized, if not "classified".

Prospero-Shakespeare tries to restore harmony on the island by knocking at the door of other consciences. The executive is Ariel and his credentials are music.

Ferdinand and Gonzalo are not at loggerheads with their consciences — consequently they can hear the island's celestial music.⁴²

Alonso, too, hears, the "harmony" (III, 3, 18) and is the first to understand the terrible summonings ("Methought the billows spoke, and told me of it," etc. — III, 3, 95 et seq.). Of the three offenders he is the most receptive morally and it is not for nothing that after Prospero's forgiveness, he alone repents ("pardon me my wrongs", V, 1, 11).

Sebastian's conscience is in a state of semi-torpor. When egged on by Antonio to kill Alonso (II, 1, 197 et seq.), he has "no hope" that Ferdinand "is undrown'd" (233) and speaks about conscience to Antonio (270). Since, however, he finally accepted the latter's vile scheme, Prospero condemned him as "a furtherer in the act" (V, 1, 73) and punished him accordingly with remorse — first by a direct address ("Thou art pinch'd for't now, Sebastian", V, 1, 74), then indirectly, it seems to me by a kind of mesmeric suggestion ("whom, with Sebastian, — / Whose inward pinches therefor are most strong", 76–77).

As to the conscience of Antonio, the abettor in the trio, it is fast asleep as he himself says ("where lies that?" etc., II, i, 271 et seq.) and as Prospero confirms later on ("You, brother mine . . . / Expell'd remorse and nature", V, 1, 75–76). In addition, he does not repent after being forgiven — in fact he keeps silent to the end of the play. Nevertheless, I think he should not be placed on the same footing with Aaron, be it only because he has been forgiven by Prospero (who seems thus to imply that there is still some hope left for him), or because Prospero uses the past tense when last addressing him ("expell'd", or because Ariel had warned him too that he would be tormented by "heart-sorrow" (III, 3, 81).⁴³

Finally there is Caliban, the embodiment of the missing link. As he can ejaculate causal, resultative and final clauses ("For I am all the subjects that you have", I, 2, 343, etc.; "You taught me language; and my profit on't / Is, I know how to curse", I, 2, 365–366, etc.), he proves to be familiar with the rudiments of thinking (consciousness); but since he has been impervious to Prospero's moral instructions (*Prospero*. "A devil, a born devil, on whose nature / Nature can never stick; on whom my pains, / Humanely taken, all, all lost, quite lost", IV, 1, 188–190, etc.), he is unprepared for the higher calls of conscience, although on the scale of evolution, he does not evince global indifference to the soothing influence of music ("... the isle is full of noises, / Sounds and sweet airs", III, 2, 133 et seq.). One way or another, I feel inclined to endorse Cutts' viewpoint that Prospero "cannot wholly bring Caliban, the incarnation of chaos, into his system of order"⁴⁴, or Tillyard's commentary:

"Caliban is largely bestial . . . Caliban may hover between man and beast, yet in the end he shows himself incapable of the human power of education."⁴⁵
and express doubts about Alan Hobson's idea that "Prospero appears as a bad schoolmaster".⁴⁶

The various rungs in conscience's ladder of order almost inevitably bring to mind a congenial structure in *The Tempest*, namely the theme of work, towards which a considerable number of characters adopt an attitude: Caliban abhors the notion of labour, Ariel complains continuously of his "spriting", Gonzalo dreams of a work-free utopia suggested by Montaigne and recalling the Land of Cockayne, Ferdinand grumbles when Prospero compels him to carry logs, yet admits that any "odious" physical work becomes bearable if it is performed in the name of some noble ideal, etc.

In the exquisite tapestry of this late Shakespearian play, conscience, work, duty, liberty, and some other topics are thus interwoven on the pattern "theme-debate", or "theme-participants in the debate", used for dramatic purposes in moralities, e.g. in *Everyman* and, later on, probably under its influence, by Shakespeare in *Titus Andronicus* (II, 1), or *Timon of Athens*, by Thomas Heywood in *A Woman Kill'd with Kindness* (III, 3, 16–38), or by Ben Jonson in *Volpone*.⁴⁷

The interrelation between conscience and music in *The Tempest* has already been alluded to; now it must be brought out in bolder relief as yet another mature illustration of Shakespeare's belief in Art as a most potent awakener of human consciences.

Knock, knock, knock, says MUSIC throughout *The Tempest*⁴⁸, where it is more than "the food of love" (*Twelfth Night*, I, 1, 1) — a great dispenser of order and disorder, bliss and woe, harmony and conflict:

Duke. . . music oft hath such a charm

To make bad good, and good provoke to harm.

(Measure for Measure, IV, 1, 16–17)

Lorenzo. The man that hath no music in himself,

Nor is not mov'd with concord of sweet sounds,

Is fit for treasons, stratagems, and spoils;

The motions of his spirit are dull as night,

And his affections dark as Erebus:

Let no such man be trusted.

(The Merchant of Venice, V, 1, 83–88)

"The highest moral law" (Plato), music pervades the world. The rest is silence; but silence is just another avatar of music. G. Wilson Knight put heavy accent on it: "Each movement aims to organize itself into a living stillness; the conflict builds a peace; from the temporal is created the eternal. This is how the interplay of tempests and music becomes the axis of Shakespeare's world."⁴⁹

Like the ancients or Philip Sidney (*An Apologie for Poetrie*) Shakespeare held POETRY in high reverence. He believed in its benefic influence as much as he did in that of music:

Duke. Much is the force of heaven-bred poetry.

(Two Gentlemen of Verona, III, 2, 72)

Proteus . . . Orpheus' lute was strung with poet's sinews,

Whose golden touch could soften steel and stone,

Make tigers tame and huge levithans

Forsake unsounded deeps to dance on sands.

(*Ibid.*, III, 2, 78—81)

The kinship and close cooperation between poetry and music is emphasized in:

... music and poetry agree

As they must needs, the sister and the brother.

(*The Passionate Pilgrim*, 103—104)

Tranio. Music and poetry use to quicken you.

(*The Taming of the Shrew*, I, 1, 36)

Identification of music and poetry is out of the question: music is modality pure, while poetry (even when Poe defines it as "rhythmical creation of beauty") is modality plus ideas — all the more so in the case of Shakespeare; and the qualification is necessary for sometimes opinions are advanced that Shakespeare could write sentences whose meaning does not matter, for they are "lovely sounds by themselves".⁵⁰

Nor shall we overlook the linguistic-PICTORIAL facet of poetry, insisted upon in the well-known generalization of Theuses:

The poet's eye, in a fine frenzy rolling,

Doth glance from heaven to earth, from earth to heaven;

And, as imagination bodies forth

The forms of things unknown, the poet's pen

Turns them to shapes, and gives to airy nothing

A local habitation and a name.

(*A Midsummer Night's Dream*, V, 1, 12—17)

In other words, the poet gives or should give concrete, graphical expression or form to his imaginings. As to how Shakespeare translated the principle into life, suffice it to recall here Thomas Gray's appreciation: "Every word in him is a picture."⁵¹

Finally, like music and poetry, DRAMA can and should discharge a socio-moral function in a world which the Elizabethans, in consonance with the old classical and neo-Platonic tradition, conceived in histrionic terms ("All the world's a stage," etc., *As You Like It*, II, 7, 139—146). Once again, *The Tempest* claims priority. With its pageantry and masques in mind, the reader may wonder, after all, if Ariel's art is only music, or poetry, or drama, or, rather, all three combined.⁵²

About dramatic art knocking at the door of conscience Shakespeare is more explicit than elsewhere in *Hamlet*, when the prince voices what John Dover Wilson calls a commonplace of the age:⁵³

I have heard

That guilty creatures at a play

Have by the very cunning of the scene

Been struck so to the soul that presently

They have proclaimed their malefactions.

(I, 2, 625—629)

To make sure of Claudius' guilt Hamlet will therefore call in the aid of dramatic art:

The play's the thing

Wherein I'll catch the conscience of the king.

(II, 2, 632—633)

But in order to be convincing and efficacious — like music or poetry for that matter — drama must cope with the requirements of genuine art, "the best" (I borrow the epithet from Elizabeth Barrett Browning's line, "We want the best of art now, or no art", *Aurora Leigh*, II, where she seems to sum up Shakespeare's conception).

The Art of Prospero and Ariel performs its moral and reparative functions because it represents an acme of perfection. The mechanicals in *A Midsummer Night's Dream*, unable to play, that is to change their identity⁵⁴, unwittingly parody the bad actors of Shakespeare's time (Bottom's propensity for "roaring" — a key-word in the play! —, his readiness to impersonate any character, and his total indifference to the meaning or lack of meaning in a dramatic text speak volumes); and as unwittingly they express Shakespeare's protest against bad plays or bad translations of plays.⁵⁵ In *The Taming of the Shrew*, on the contrary, the actors asked by the Lord to perform a play were men who knew their profession well (*Induction*, I, 75—90), although, by what I consider to be a deliberate symmetry, the audience for whom the play was meant was as much below criticism (Christopher Sly, "a drunken tinker") as the spectators at the mechanicals' show were, to borrow Ben Jonson's terminology, "readers/spectators extraordinary".

Estimates of actors and spectators are also made in *Hamlet*:

Player. What speech, my good lord?

Hamlet. I heard thee speak me a speech once, but it was never acted, or if it was, not above once, for the play, I remember, pleased not the million: 'twas caviary to the general, but it was (as I received it, and others, whose judgments in such matters cried in the top of mine) an excellent play, well digested in the scenes; set down with as much modesty as cunning.

(II, 2, 422—429)

Hamlet. . . the groundlings, who for the most part are capable of nothing but inexplicable dumb shows and noise.

(III, 2, 20—22)⁵⁶

It is worth noticing, I think, that much of the incompetence of the Athenian (= English) mechanicals anticipated by about seven years the explicit recommendations Hamlet gives to the players:

"Speak the speech, I pray you, as I pronounced it to you, trippingly on the tongue. But if you mouth it, as many of our players do, I had as lief the town crier spoke my lines. Nor do not saw the air too much with your hand, thus, but use all gently, for in the very torrent, tempest, and (as I may say) whirlwind of your passion, you must acquire and beget a temperance that may give it smoothness . . .

Be not too tame neither, but let your own discretion be your tutor. Suit the action to the word, the word to the action, with this special observance, that you o'erstep not the modesty of nature. For anything so overdone is from the purpose of playing, whose end, both at the first and now, was and is, to hold, as 'twere, the mirror up to nature, to show virtue her own feature, scorn her own image, and the very age and body of the time his form and pressure. Now this overdone, or come tardy off, though it make the unskillful laugh, cannot but make the judicious grieve, the censure of the which one must in your allowance o'erweigh a whole theatre of others. O, there be players . . . have so strutted and bellowed that I have thought some of Nature's journeymen had made men . . .

. . . And let those that play your clowns speak no more than is set down for them, for there be of them that will themselves laugh, to set on some quantity of barren

spectators to laugh too, though in the mean time some necessary question of the play be then to be considered. That's villainous and shows a most pitiful ambition in the fool that uses it".

(III, 2, 1-42)

Echoes of the classical heritage are felt throughout in the excerpts above and it will not be impious to quote the neo-classical Pope as an authoritative echo. Some of his pronouncements in *Essay on Criticism* take us back both to hoary antiquity and to Thomas Wilson, or Sidney, or Shakespeare, or Ben Jonson: First follow Nature, and your judgment frame By her just standard, which is still the same.

(68-69)

Art from that fund (= Nature) each just supply provides,
Works without show, and without pomp presides.

(74-75)

Some beauties yet no Precepts can declare.

(141)

Music resembles Poetry...

(143)

The sound must seem an echo to the sense.

(365)

Avoid Extremes...

(384)

Good-nature and good-sense must ever join.

(524)

In all you speak, let truth and candour shine.

(563)

If some of Pope's maxims fall short of reverberating Hamlet's advice, there is, decidedly, no continuity in the history of English literature...

In the sense of "moderation, freedom of any exaggeration or excess" (as Schmidt interprets the word in *Shakespeare-Lexicon*) modesty (of nature) was as fundamental a tenet for the theatre of Shakespeare as it was for the thinking of Alfred the Great or for the philosophy of Bacon.⁵⁷

Reverting to Hamlet's specific advice (I deliberately skip over the nice distinctions between *nature* and *art*, or *natura naturans* and *natura naturata* in *The Winter's Tale*, IV, 3, 89-97), it would be strange to miss his insistence on the musical quality of an actor's speech; above all, on the necessity to avoid "noise" and "bellowing", or "roaring", to use Bottom's apt terminology.

The great store Shakespeare set by decorum in speaking on the stage is discreetly paralleled in Hamlet by the store he set by everyday speech-acts. Specifically he elaborates on the idea that grief, even when very deep, should not be expressed by disproportioned lamentations - in keeping with Seneca's advice in *Letters to Lucilius*:

"We want to prove our grief by our tears; we do not obey it, we show it. No one suffers for himself. Oh, miserable madness to be ostentatious even in grief!" (Letter LXIII). "When one of your friends dies you cannot help shedding a tear,

but tears must not flow in floods; it is reasonable to weep a little, but not reasonable to wail, (LXIII). There is a decency in grief too... as in all things, there is also a measure in tears. Only the griefs and joys of the unwise overflow every border. (XCIX).⁵⁸ In *Hamlet* the prince remonstrates the queen in this sense:

'Tis not alone my inky cloak, good mother,
Nor customary suits of solemn black,
Nor windy suspiration of forced breath,
No, nor the fruitful river in the eye,
Nor the dejected haviour of the visage,
Together with all forms, moods, shapes of grief,
That can denote me truly. These indeed seem,
For they are actions that a man might play,
But I have that within which passeth show -
These but the trappings and the suits of woe.

(I, 2, 76-86)

At Ophelia's burial he also remonstrates Laertes:

/ coming forward / What is he whose grief
Bears such an emphasis? whose phrase of sorrow
Conjures the wand'ring stars, and makes them stand
Like wonder-wounded hearers? This is I,
Hamlet the Dane.

(V, 1, 241-245)

'Sounds, show me what thou' do.
Woo't weep? woo't fight? woo't fast? woo't tear thyself?
Woo't drink up easily? eat a crocodile?
I'll do. Dost thou come here to whine?
To outface me with leaping in her grave! etc.

(V, 1, 261-265 et seq.)

The manner in which Horatio expresses his grief when Hamlet dies is perfectly antithetical:

Now cracks a noble heart. Good night, sweet prince,
And flights of angels sing thee to thy rest!

(V, 2, 348-349)

The neglect of this extremely consistent Shakespearian view is one of the most grievous sins of omission of both modern stage-managers and actors. Crutwell is right in criticizing 20-th century audiences, often ready to say:

"Let's see what the text obviously calls for and then do the opposite⁶⁰, but the same applies with equal force to those whose professional task is to guide the tastes of these audiences. When all is said and done, those who, all agog for "a new vision", forget everything about Shakespeare's precepts, should be reminded, at least now and then, that they "imitate humanity so abominably" and make of roaring an "Idol of idiot-worshippers" (Thersites, in *Troilus and Cressida*, V, 1, 7).

Nor is the actors' (or the stage-managers') "contribution" to the original text less topical. We have all heard these guilty creatures out-Shakespeare-ing Shakespeare. Now, isn't that villainous? To have Shakespeare's text before one's eyes, (often) to recite it in the performance, yet to go on playing one's part with a total disregard of the purport of the text! There is no exaggeration whatsoever in asking: what is Shakespeare to them, or they to Shakespeare?

A competent actor will not vie with Bottom, nor will a competent stage-manager vie with Shakespeare. The modesty of Nature persistently knocks at the door of their (professional) conscience and it asks of them that supreme gift of empathy which Shakespeare the poet and dramatist so often illustrated and which he so pregnantly praised in *Hamlet* when the prince said that a good player:

But in a fiction, in a dream of passion,
Could force his soul so to his own conceit
That in his eyes, distraction in his aspect,
A broken voice, and his whole function suiting
With forms to his conceit. And all for nothing,
For Hecuba!

(II, 2, 536–542)

Once more, the significance of empathy in literature was none of Shakespeare's inventions; we find it proclaimed, for example, as far back as Quintilian:

"If we really want to arouse compassion, we must imagine that the misfortunes that we deplore have happened to ourselves and our soul must be instinct with the idea... I have often seen tragical, even comical actors who, after interpreting a moving role, went on weeping when they took off their masks and left the stage".⁶⁰

But what is Quintilian to us, or, rather, what is he to that part of ourselves which is far higher than mechanistic, intellectual memory? Empathy should be established between ourselves and Shakespeare; in the spirit which enabled Emerson's boy to get out of himself:

"All that Shakespeare says of the king, yonder slip of a boy that reads in the corner feels to be true of himself".⁶¹

To make a long story short, the main gateway to Shakespeare is CONSCIENCE, that is love + reason (Hobson⁶²). When we compare him to his contemporaries, his emphasis on CONSCIENCE should enable us to say, "I know him by his knock."

¹ S.T. Coleridge, *Biographia Literaria*, XV, 4.

² F. E. Halliday, *The Poetry of Shakespeare's Plays*, 1954, Duckworth, London, 1964, p. 13.

³ C. L. Brooks, *The Well-Wrought Urn*, 1947, University Paperbacks, London, 1971, p. 54.

⁴ See, in the first place, T. W. Baldwin, *William Shakespeare's Small Latine and Lesse Greeke*, Urbana 1944.

⁵ For instance, W. H. Davenport Adams, *A Concordance to the Plays of Shakespeare*, Routledge, London, with its small-print 495 pages of relevant quotations.

⁶ Henri Fluchère, *Shakespeare*, translated by G. Hamilton, Longmans, London, fourth impression, 1964, p. 193.

⁷ *Ibid.*, p. 198. See also John Wain, *The Living World of Shakespeare*, Macmillan, London, 1964, p. 143–146. For a scholarly and detailed analysis of the Elizabethan Weltanschauung, see E. M. W. Tillyard, *The Elizabethan World Picture*, 1943, Penguin, Harmondsworth, 1975. For certain stylistic implications of the body politic in Shakespeare's chronicle plays — L. Levişchi, *Pe marginea pieselor istorice ale lui Shakespeare*, in "Studii shakespeariane", ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1976, p. 166–184.

⁸ For a commented inventory, see L. Levişchi, *Literatură engleză de la începuturi pînă la 1648* (in English), ediția a II-a, vol. II, curs litografat, Universitatea din Bucureşti, 1977, p. 141–210.

⁹ See L. Levişchi, *Teorie şi experiment în "Vizul unei nopţi de vară"*, in "Studii shakespeariane", ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1976.

¹⁰ L. Levişchi, *Literatură engleză*... (see Note 8), p. 255–258.

¹¹ *The Oxford Book of English Proverbs*, compiled by W. G. Smith, 2nd edition revised thoroughly by Sir Paul Harvey, Introduction by Janet E. Haselcine Oxford, 1963.

¹² Certain Shakespearean characters evince so manifest a tendency to explain that it forms part of their psychological structure — for example Fluellen in *Henry V* (see L. Levişchi, *Un aspect particular al simanimitii în opera dramatică a lui William Shakespeare*, in "Studii shakespeariane", Op. cit., p. 94–97).

¹³ For further examples, see L. Levişchi, *Literatură engleză*... Op. cit., vol. I, 1972, p. 375–377, 397–401, 406.

¹⁴ See Thomas Wilson, *The Arte of Rhetorique* (1553), where, among other things, we read: "Among all the figures of Rhetorique, there is no one that so muche helpeth forward an Oration, and beautifieth the same with such delifull ornaments, as does amplification... Amplification is a figure in Rhetorique, which consisteth moste in Augmentynge and diminishinge of any matter, and that divers ways... Also Hoskins, quoted by L. G. Salingar, *The Elizabethan Literary Renaissance*, in "A Pelican Guide to English Literature", vol. II, Harmondsworth, repr., 1964.

¹⁵ L. Levişchi, *Repetiția lingvistică în piesele lui Shakespeare*, in "Studii shakespeariane", Op. cit.

¹⁶ "A figure which advances from less to greater by arranging words or clauses in a sequence of increasing force" (Sister Miriam Joseph, *Shakespeare's Use of the Arts of Language*, 1947, Hafner, New York, 1966, p. 149).

¹⁷ See L. Levişchi, *Antonia — procedeu semnificativ în opera lui Shakespeare*, in "Studii shakespeariane", Op. cit.; Also Mihai Rădulescu, *Shakespeare un psiholog modern*, ed. Albatros, Bucureşti, 1979, p. 9, 14, 16, etc.

¹⁸ For example, in the first 53 lines of Chapman's *Bussy d'Ambois* there are about 19 generalizations (of which many are proverbs.)

¹⁹ *The Oxford Book of English Proverbs*, Op. cit., p. XVI.

²⁰ M. M. Mahood, *Shakespeare's Wordplay*, London, 1957.

²¹ Janet Haselcine, Op. cit., p. XVI.

²² Roy W. Battenhouse, *Marlowe's Tamburlaine — A Study in Renaissance Moral Philosophy*, 1944, Vanderbilt-Nashville, USA, 1966.

²³ *Ibid.*, p. 100.

²⁴ Willard Farnham, *Medieval Heritage of Elizabethan Tragedy*; G. F. Moore, *Judaism*, Cambridge, Massachusetts, 1927.

²⁵ Roy W. Battenhouse, Op. cit., p. 100.

²⁶ Harry Elmer Barnes, *An Intellectual and Cultural History of the Western World*, 1937, 3rd revised edition, vol. II, New York, 1963, p. 562.

²⁷ See L. Levişchi, *Încercare de reconstituire tematică a unei piese de Shakespeare (Trailul şi Cresida) pe baza unui eseu de Bacon (Despre dragoste)*, in "Studii shakespeariane", Op. cit.

²⁸ *Shakespearean Criticism*, ed. Raynor, II, 270–271; re-quoted by Kenneth Muir in his edition of *Macbeth*, The Arden Shakespeare, London, 1969, p. LXVII.

²⁹ Alexandru Olaru, *Shakespeare şi psihiatra modernă*, ed. Scriitură Românească, Craiova, 1976; see especially the chapter *Schizofrenia* (p. 287–310).

³⁰ "It is central to Seneca's teaching in the *Moral Essays* that when contentment of mind is lost, all happiness is lost." (Battenhouse, Op. cit., p. 104). See also Alexandru Olaru, Op. cit., p. 99.

³¹ Richard G. Moulton, *Shakespeare as a Dramatic Artist*, 1885, Dover edition, New York, 1966; see General Index, under *The Supernatural*; Paul Arnold, *Elizabethan Occultism*, Cahiers du Sud, 1951, No 308; Jean Paris, *Shakespeare*, translated from the French, New York — London, 1960, the chapter "The Alchemistic Theatre", p. 87–116; Kenneth Muir, in *Introduction* to his Arden edition of "Macbeth", Methuen, London, 1969, p. LIX et seq.

³² I have analysed the scene in a paper entitled *Mimetism lingvistic în opera dramatică a lui William Shakespeare*. It was presented orally at the 2nd Shakespeare Festival, Cluj-Napoca, May 1979.

³³ See M. R. Ridley's analysis of Iago's moral status in the *Introduction* to his Arden edition of "Othello", 1963, Methuen, London, 1971, p. LX–LXV.

DE LA HAMLET LA ULYSSES

PERMANENȚA UNUI PERSONAJ SHAKESPEARIAN

Ulysses reprezintă fără îndoială una dintre cele mai temerare sinteze ale spiritului european realizate în literatura secolului al douăzecilea. Împărțirea în optsprezece episoade (formulă adoptată cu aproape două secole mai înainte de către Fielding în Tom Jones) preluate după Odiseea lui Homer oferă elementul structural de bază menit să orienteze lectura. Schema de ghidaj adoptată de Joyce cuprinde, pe lângă acest dat inițial, o serie de circumstanțieri riguros specificate. Scrierea este așadar rezultanta acestor suprapuneri, fiecare element înțrind în ecuație ca o cantitate nominalizată sau oricum ca o variabilă sever controlată. Impresia de indeterminare și de obscuritate derivă în mare măsură din foarte înfrâșnate arde de cuprindere, precum și din marea mobilitate asociativă a spiritului ioycean. Textul său solicită și incită, metoda sa de creație impunând o decodare pas cu pas, ceea ce a dus la o proliferare fără precedent a explicațiilor și exegezelor.

Conspiciu oferit mai sus de regretatul Andrei Ion Doleanu reprezintă rezultatul unei îndelungi cercetări menite să distileze și să coroboreze numeroase studii de text ca mai apoi să tenteze așa transcenderă care să conducă spre coerența unei viziuni integratoare. Se cuvine deci să ne înclinăm evocând memoria acestui anahoret al exegezei, care dincolo de riguroasa și ariditatea întreprinderii sale, ținea cu pasiune către sensul ultim, către inefabilul transpunerii, medind pentru sine, pentru presumpțiivul traducător cît și pentru cititorul dispus să se cheltuiască, asea înțelegere a ansamblului de interferențe semantice opte a fi relevante sondînd textul ioycean. Această arheologie stilistică poate părea la prima vedere un simplu joc delectabil. Avem însă motive temeinice să afirmăm că este mai mult decît ațit, chiar dacă nu toate soluțiile sau concluziile au darul să convingă pe deplin. Andrei Ion Doleanu ne dezvăluie o modalitate de lectură care, dincolo de etern discutabila obiectivitate, ne reconfruntă cu subiectivitatea creatoare a actului critic.

Comentariul său reproduc mai sus — o mostră dintr-un întins agregat — se realizează în marginea capitulului al nouălea (« Scylla și Charybda ») din Ulysses, episod care se desfășoară în biblioteca publică din Dublin, e vorba de un punct central în economia acestui roman total, acțiunea desfășurîndu-se sub semnul dialecticii cerebrale, pușin după miezul zilei, protagonist fiind Stephen Daedalus (una din proiectele autobiografice ioyceene), surprins retrospectiv în ipostaza de căldător al unui drum propriu în artă. Discuția socratică inițiată de Stephen în compania aleasă a unor tineri avizați și bătaioși, are drept obiect pe Shakespeare în raporturile sale cu opera și cu epoca. Și deși tonul este parodic iar intervențiile sistematic subminate de fluxul de conștință al participanților, Stephen izbuteste să-și organizeze gândurile oferind

- ¹ See, for example, A. C. Bradley, *Shakespearean Tragedy*, 1904, Macmillan, London, 1971, p. 172.
- ² Aristotle, *Poetics*, VI, 11.
- ³ Thus Cicero in *De Oratore*. Cf. Thomas Wilson, *Op. cit.*: "Three thynges are required of an Orator: to teach, to delight, and to persuade."
- ⁴ Thus J.L.M. Steward, *Shakespeare's Men and Their Morals*, in "Shakespeare Criticism", vol. III, OUP, 1964, p. 304.
- ⁵ John Bailey, *Shakespeare*, Longmans, London, 1929, p. 25. I have preferred to quote from Bailey as he expresses a generally accepted viewpoint, unlike J.L.M. Steward in his special study (see Note 37).
- ⁶ Sister Miriam Joseph, *Op. cit.*, p. 243.
- ⁷ Hardin Craig, *The Enchanted Glass*, re-quoted by Sister Miriam Joseph, *Op. cit.*, p. 16.
- ⁸ Sir Philip Sidney, *An Apologie for Poetrie*, Pitt Press Series, Cambridge, 1928, p. 24.
- ⁹ John P. Cutts, *Music and the Supernatural in "The Tempest"*, 1958, in Shakespeare, "The Tempest", Casebook Series, Macmillan, London, repr. 1972, p. 199.
- ¹⁰ Forgiveness as a terrible form of revenge seems to have been suggested to Shakespeare by Thomas Heywood's *A Woman Kill'd with Kindness* (1603); see L. Levičchi, "Trebuie să fiu bun pentru a fi crud", in *Analele Universității București*, anul XXVI, 1977, p. 67—80.
- ¹¹ John P. Cutts, *Op. cit.*, p. 235.
- ¹² E.M.V. Tillyard, *Op. cit.*, p. 50.
- ¹³ Alan Hobson, *Full Circle. Shakespeare and Moral Development*, Chatto and Windus, London 1972, p. 50.
- ¹⁴ See also L. Levičchi, *Three Linguistic Analogies between William Shakespeare and Ben Jonson*, in *Analele Universității București*, Limbi germanice, anul XXI, 1972, p. 25—38.
- ¹⁵ See John P. Cutts, *Op. cit.*, E. V. Naylor, *Shakespeare and Music*, J. H. Long, *Shakespeare's Use of Music*, M. K. Mihailov et al., *Shespir i muzyka* Leningrad, 1964; also, L. Levičchi, *O abordare muzicală a lui Shakespeare a report presented orally at the 1-st Shakespeare Festival*, Cluj, 1974.
- ¹⁶ C. Wilson Knight, *The Shakespearean Integrity*, 1958, in "Shakespeare Criticism", vol. III, OUP, London, 1964, p. 168.
- ¹⁷ G. B. Harrison, commenting on some lines in Antony and Cleopatra (*Introducing Shakespeare*, Penguin, Harmondsworth, 1939, p. 146—147).
- ¹⁸ Thomas Gray, *The Progress of Poetry* (1757).
- ¹⁹ Cf. "Wish Calderon the divine Logos in both musician and poet, painter and architect" (Ernst Robert Curtius, *Literatura europeană și eval media latin*, București, 1970, p. 283).
- ²⁰ In his edition of Hamlet, 1934, Cambridge, 1969, p. 189.
- ²¹ See L. Levičchi, *Teorie și experiment în "Visul unei nopți de vară"*, in "Studiul shakespearian", *Op. cit.*
- ²² "The raging rocks / And shivering shocks," etc. recited by Bottom (I, 2, 27—34) burlasque Seneca's *Hercules Oetaeus*, translated by John Studley in 1581. See the commentary of Stanley Wells in his edition of *A Midsummer Night's Dream*, Penguin, Harmondsworth, 1967, p. 130.
- ²³ Renaissance playwrights' references to low-quality audiences were fairly frequent. In *The Gull's Hornbook* (1609), Thomas Dekker scathingly satirized bad-mannered spectators; in the Prologue to *The Staple of News*, Ben Jonson pilloried "the vulgar sort / Of nut-crackers, that only come for sight", etc.
- ²⁴ See, for example, Bacon, *Novum Organum*, I, 56.
- ²⁵ See L. Levičchi, *Sursa clasică la Shakespeare: Seneca — "Scrisorile către Lucilius"*, in "Secolul 20" No. 10—12, 1978.
- ²⁶ Patrick Crutwell, *The Morality of Hamlet*, 1963, in "Hamlet, Casebook Series, edited by John Jump, 1970, p. 176.
- ²⁷ Quintilian, *De Institutione Oratoria*, Book, VI, Chapter II, 34—35.
- ²⁸ Ralph Waldo Emerson, *Essays: History*.
- ²⁹ Alan Hobson, *Op. cit.*, p. 193.

chiar un soi de prelegere asupra lui Hamlet. Sub raport strict compozițional, interludul shakespearean funcționează ca o punte între mitul homerici și corelativul său modern. Disputa vizează implicațiile paternității în artă, teren de nesfârșite speculații și controverse, atât în domeniul homerici cît și în cel shakespearean.

Oricum, așa cum pune problema Stephen (alias Joyce) în cadrul episodului din bibliotecă, aceasta ne apare ca o subtilă punere la punct a dictelor promulgate de T.S. Eliot în eseuul său dedicat lui Hamlet din 1919, și implicit ca o intervenție extrem de interesantă în problema atât de controversată a statutului personajului în opera literară. (Se știe că, mai ales domeniul shakespearean, a oferit în secolul nostru cîteva ocazii clare de a elabora o teorie. În acest sens. Avem în vedere critica psihologizantă, de autonomizare a personajului față de contextul care îl singularizează, practică de A.C. Bradley în binecunoscuta sa lucrare Tragedia shakespeareană, cît și nu mai puțin celebrul eseu al lui L.C. Knights «Cîți copii avea Lady Macbeth?» în care pledează pentru o abordare strict contextualistă).

Esul lui T.S. Eliot lansează doctrina impersonalității în artă, privită din unghiul genezei propriuzise și a funcționalității contextuale a simbolului (teza «corelativului obiectiv»). Hamlet, susține el, eșuează ca piesă datorită excesului de încredințare emoțională care nu-și află o întrupare adecvată în acțiune. Judecata lui Goethe este astfel răsturnată și prezentată ca diagnosticul unei dezechilibrări ireversibile. Mai mult, așezînd în paralel eseuul lui T.S. Eliot și conferința lui T.S. Calverley (care rafinează în bună parte intuițiile lui Goethe) vom observa cum criticul post-simbolist l-a revizuit punct cu punct pe cel romantic, subînțîndu-i toate așezările. Revizuirea este atât de abild, încît frapă pe o elaborare absolut autotată și inedită, impactul fiind spirit de tonalitate iconoclastă pe care o regăsim în epocă și într-un poem anti-shakespearean aparținînd lui D.H. Lawrence.

De fapt revizuirea post-romantică a reputației lui Shakespeare (mai ales a lui Shakespeare autorul sonetelor) a constituit unul din procesele cele mai spectaculare ale criticii moderne, cu Eliot, Ransom, Auden, Winters marcat tot atâtea etape ale reconsiderării. Dintre piese însă Hamlet, cum era și de așteptat, a stîrnit cele mai aprige dispute. Căci shakespeareologii cad relativ ușor de acapșat asupra multora din culmile credinței sale: Regele Lear de pildă este considerat a fi opera sa cea mai romantică, cea mai complexă și mai răscăltătoare — iar la polul opus — mai ales în urma magistralei analize datorate lui Ivor Winters — Macbeth ne apare drept cea mai impecabilă clasică și mai funcțională dintre capodopere, și mai departe Antoniu și Cleopatra — drept cea mai lirică plămădire a imaginației sale, etc., etc.. Hamlet se refuză unei atare seducătoare etichetări reductive, și aceasta, printre altele, datorită faptului că în critica de factură romantică s-a sugerat punerea semnelui egalității între Shakespeare și Hamlet. Genialitatea autorului s-a dăruit cu generalizarea acestui personaj, Hamlet fiind cea mai nobilă întrupare a idealurilor luminose ale umanismului renascentist: demnitate, simț al justiției, responsabilitate morală, pasiune pentru adevăr — însemne ale unei umanități dispusă să înfrunte tirania și dogmele. De la Saxo Grammaticus la Tom Stoppard, motivul hamletian a introdus în ecuația acțiunii dramatice componenta reflexivității contemplative. Confruntarea dintre o asemenea conștiință spiritualizată și tenebrele stîhnice ale pornirilor bestiale configurează un tip comportamental problematizat, expresie specifică a dilemelor și alegerilor cu care o fost confruntat europeanul epocii moderne.

Revenind la Joyce, vom observa pe de o parte tentativă de a-l recupera pe Shakespeare ca autor al lui Hamlet și pe Hamlet ca întrupare a geniului shakespearean, reafirmînd primatul relației autor — operă într-o perioadă în care contextualismul de tip eliotian anunța metodologia structuralistă de analiză (sau, altfel, spus, Charybda modernismului, al căru reprezentant strălucit era Joyce însuși, alături de Eliot, Pound

și alții). Pe de altă parte însă Joyce răstoarnă în sens modernist interpretarea romantică Hamlet = Shakespeare, introducînd un factor de complexitate, redeschizînd problema paternității dar nu în sens istoric-romantic, ci din perspectiva semnificațiilor estetice și genetice propriuzise atunci cînd interpretează incitant preferința autorului Shakespeare pentru rolul (de culise) al umbrei tatălui lui Hamlet. Această opțiune paradoxală este investigată de Stephen Daedalus din perspectiva așa numitelor «erori volitionale» comise de Shakespeare în viața sa reală. Deci, putea să afirme Stephen Daedalus, înopoi la experiența existențială a autorilor spre a putea înțelege semnificația operelor! Este ceea ce și întreprinde Robert Keillog, cînd analizează episodul cu pricina din Ulysses! Dar dincolo de această sugestie conservatoare, Joyce vizează, credem, și o analogie mentală să îl situeze pe același plan cu însuși Shakespeare. Alegînd să joace rolul stăției Shakespeare a urmîrit să indice raportul său de anterioritate determinativă față de opera sa, în speță față de Hamlet (atît ca piesă, cît și ca personaj). Așemenea autorului demiurgic Joycean, după aparițiile inițiale Hamlet-tatăl se putea retrage în culise curățîndu-și tacticos unghiile. Judecînd astfel mai putem adăuga însă un sens perechilor de opoziții decelate de critică în transpunerea joyceană a monștrilor homerici (Scylla: dogmatismul aristotelic, canonanele clasicismului rigid, moralitatea primară și nealterată încă a mediului de provincie irlandeză sau Dublin; Charybda: misticismul platonician și teosofic, romantismul exacerbat, vîrtejul debusolat al metropolei: Londra și Parisul). În fond ce este Hamlet în contextul opereii shakespeareane dacă nu un refuz și o transcendere a acestor elegante dihotomii ale criticii sintezizînd în sine atît înclăștrările contorsionat-romantice din Regele Lear cît și simetriile clasicizante și riguroase logice a desfășurării din Macbeth.

Dar dincolo de aceasta, o asemenea lectură evidențiază, credem, distincția ce trebuie sesizată între complexitățile actului creator și cele la îndemna actului critic. Căci dacă într-adevăr Joyce a avut în vedere eseuul lui T.S. Eliot, atunci a pus în evidență, indirect, și diferența calitativă între paradoxul univoc-rațional pe care îl poate utiliza criticul și paradoxul plurisemantic și ambiguu pe care îl poate institui ficțiunea. Totodată prin Stephen, purtătorul său de cuvînt în acest episod, Joyce încearcă o operație de salvare a ideii de personaj, conceput nu doar ca un punct de intersecție într-o rețea de relații ci ca ceva viabil și dincolo de matricea contextuală a opereii. Este drept, Stephen Daedalus apare învîluit într-o ironie nostalgic-îngăduitoare pe care o încerci față de o fază revolută a propriului eu. Dar chiar și așa, considerînd dintr-o perspectivă ironică, Hamlet rezistă ca entitate indestructibilă prin marea sa complexitate și capacitate de conștientizare a trăirilor interioare.

ȘTEFAN STOENESCU

În marginea lui JOYCE

«Scylla și Carybda»

Șantier

În parodia homerică Ulise-Bloom trece neobservat printre volbura Carybdei și monstrul pluricefal Scylla care-și întindea cele șase gîturi ș-apuce victime de pe navele în trecere. Aici Scylla și Carybda sînt doar metafore. Dublul pericol nu e fizic ci oratoric. Amenințarea rezidă în ciocnirea verbală dintre Stephen Dedalus și un grup de academici vorbăreți, la Biblioteca Națională. Apar de cîteva ori imagini de vîrte înfrîgite cu profunzimea de anafan ale metafizicii platonice în care-s precipită Russell și bibliotecarii. Prin contrast, spadasiul Stephen, înarmat cu logică, își întinde mereu gîtul de pe stîncă sa aristotelică să-nhațe, mușcător, declarațiile celorlalți, vorbind tuturor deodată.

Cuviincios, ca să-i încurajeze, bibliotecarul quaker toarse mai departe ca o piscă:

— Și-avem, nu-i așa c-avem, acele neprețuite pagini din *Wilhelm Meister*. Un mare poet despre un mare poet-frate. Un suflet ezitant, care la armele-n mînă 'mpotriva unui ocean de rele, sfîșiat de îndoilei contradictorii, așa cum vezi în viața de toate zilele.

A *hesitating soul*... Un suflet govăitor... Caracterizarea e a lui Goethe, precum spune și bibliotecarul quaker, dar admiratorul german al lui Shakespeare se exprimă, dacă nu succint, cel puțin convingător. Citatul va fi lung, dar ni se pare inevitabil: «*Danken Sie sich einen Prinzen... dessen Vater unvermuetet stirbt. Ehrgeiz und Herrschsucht sind nicht die Leidenschaften die ihn beleben; er hat sich gefallen lassen, Sohn eines Königs zu sein, aber nun ist er erst genötigt, auf den Abstand*

aufmerksam zu werden, der den König vom Untertan scheidet. Das Recht zur Krone war nicht erblich... ein längeres Leben hätte die Ansprüche seines einzigen Sohnes mehr befestigt... er fühlt sich nun so arm an Gnade, an Gütern und fremd in dem was er von Jugend auf als sein Eigentum betrachten konnte... die erste traurige Richtung... Nach seinem vorigen Zustand blickt er nun wie nach einem verschwundenen Traume... Der zweite Schlag der ihn traf, verletzte tiefer, beugte noch mehr. Es ist die Heirat seiner Mutter. Ihm... blieb, da sein Vater starb, eine Mutter noch übrig aber auch seine Mutter verliert er, und es ist schlimmer als wenn sie ihm der Tod geraubt hätte... Sie ist auch ein Weib, und unter dem allgemeinen Geschlechtsnamen Gebrechlichkeit ist auch sie begriffen. Nun erst fühlt er sich erst gebeugt, nun erst verwaist, und kein Glück der Welt kann ihm wieder ersetzen, was er verloren hat... Beobachten Sie ihn (diesen Jüngling, diesen Fürstensohn) wenn er erfährt die Gestalt seines Vaters erscheine; stehen Sie ihm bei in der schrecklichen Nacht, wenn der ehrwürdige Geist selbst vor ihm auftritt. Ein ungeheures Entsetzen ergreift ihn... die schreckliche Anklage wider seinen Oheim ertönt in seinen Ohren, Aufforderung zur Rache... Und da der Geist verschwunden ist, wen sehen wir vor uns stehen? Einen geborenen Fürsten, der sich glücklich fühlt, gegen den Usurpator seiner Krone aufgefordert zu werden? Nein!... Er schließt mit den bedeutenden Seufzer: Die Zeit ist aus dem Gelenke; wehe mir, dass ich geboren ward, sie wieder einzurichten... (...) Ein schönes, reines, edles, höchst moralisches Wesen, ohne die sinnliche Stärke, die den Helden macht, geht unter einer Last zugrunde, die es weder tragen noch abwerfen kann; jede Pflicht ist ihm heilig, diese zu schwer. Das Unmögliche wird von ihm gefordert, nicht das Unmögliche an sich, sondern dass was ihm unmöglich ist. In covintele lui Carlyle acest ultim pasaj sună: «*A lovely, pure, noble, and most moral nature, without the strength of nerve which forms a hero, sinks beneath a burden it cannot bear and must not cast away.*» — «*Gindeste-te la un prinț așa cum și I-am zăgrăvit eu, căruia îi moare tatăl pe neîngîdite. Nu ambiția nici setea de putere-pasiunile care-l animă; îi plăcuse să fie flu de rege, dar acum e silit să fie atent la distanța care-l desparte de rege de supus. Dreptul la coroană nu era ereditar... o viață mai îndelungată ar fi consolidat ceva mai mult pretențiile fiului său unic... Se simtea acum atît de sigur în har, în mări, și străin în cele ce, din tînerete, le putuse privi drept bunurile sale... prima oară că apuca pe o cale tristă... Privea la starea sa anterioară ca la un vis spulberat... A doua lovitură pe care o primi îi rîni și mai adînc, îl încoavea și mai mult. Căsătoria mamei sale, și e mai rău decît dacă i-ar fi răpit-o Moartea... Ea e și femeie, și, între cele ce-s comune celor de-acest sex, se cuprinde și slăbiciunea. Deabia acum se simte el îngenunchiat, deabia acum se simte orfan și nici un noroc de pe lume nu mai poate pune la loc ce-a pierdut... Uitați-vă la el (la acest tînerel, acest prințisor) cînd află că apare chipul tatălui său; ajutați-l în noaptea de groază în care venerabilul spirit i-apare el însuși în față. Îi cuprinde o spaimă imensă... înfiorătoare acuzație împotriva unchiului său îi răsună în urechi... incitarea la răzburare... și cînd spiritul dispare, pe cine vedem în fața noastră? Un prinț din născare fericit că a fost trimis împotriva usuratorului coroanei sale? Nu!... Încheie cu semnificativ oftat: «*Timpurile și-au ieșit din gîșturi; vai mie c-am fost născut să le așez la loc.*» (...) O făptură frumoasă, pură, nobilă, profund morală, fără forța fizică care-l a eroului, se năruie sub povara pe care n-o poate nici purta, nici arunca; orice datorie-i e sfîntă, asta e prea grea. I se cere imposibilul, nu imposibilul în sine, ci ceea ce-i imposibil lui.» (Am redat și o frază din versiunea engleză, a lui Carlyle, doar pentru farmecul ei.)*

Din *Hamlet* (III, i, 56—60), faimosul pasaj își are locul aici:

To be, or not to be, that is the question,

Whether 'tis nobler in the mind to suffer
The slings and arrows of outrageous fortune,
Or to take arms against a sea of troubles
And by opposing, end them. — To die, to sleep.

« A fi, sau a nu fi, asta e întrebarea / De e mai nobil în cugetu-ți să suferi / Loviri, săgeți din partea unei revoltătoare soarte / Sau arma s-o ridici la un ocean de rele / Și mpotrivindu-te, să le pui capăt. / Să mori, să dormi. »

Făcu un pas înainte, un pas de dans, vioi, din talpa-i scîrînd; și-un pas 'napoi, un pas vioi de dans, pe prea ceremonioasă pardoseală.

Un asistent deschise fără zgomot ușa doar un pic și făcu fără zgomot un semn.

— Imediat, zise el, scîrînd să plece, zăbovind cu toate astea. Frumosul visător ineficace care sfinșește prost cînd se lovește de realitatea crudă. Îți dai totdeauna seama că judecata lui Goethe e-atît de justă. Justă în cadrul unei analize mai ample.

The beautiful ineffectual dreamer — Frumosul visător ineficace. E, în continuare, o aluzie la vederile lui Goethe despre *Hamlet* expuse ceva mai sus; decît că, acum Joyce folosește o frază pe care Thornton o găsește la Matthew Arnold în al său eseu *Shelley: And in poetry, no less than in life, he is « a beautiful and ineffectual angel, beating in the void his luminous wings in vain. »* — Și în poezie, la fel ca și în viață, el e-un « frumos și ineficace înger, bătînd zădărnîc în vid aripile-i luminoase ». Jumătate din frază e în ghilimele pentru că Matthew Arnold se auto-citează din eseu asupra lui Byron.

Bi-scîrînd analitic, o șterse-n pas coranto. Chel, plin de zel, cînd ajunse la ușă, întinse urechea lui mare, toată, spuselor asistentului: le auzi: și dus a fost...

He corantoed off — O șterse-n pas coranto — poate fi socotită o altă aluzie la Sir Toby din *A Doubtful Pretext* Noapte. Dar poate că ar fi mai corect — pe românește numai — « Noaptea Magilor » sau « Noaptea Regilor Magi », pentru că este vorba de noaptea Bobotezei. Și francezii spun *Nuit des Rois* — Noaptea Regilor.

— Monsieur de la Palisse, rinji Stephen, un sfert de oră înainte de moartea sa mai trăia încă.

— I-ai găsit, întrebă John Eglinton, cu toată firea ăloră din anii superiorii, pe ai șase mediciniști care să scrie *Paradisul Pierdut* la dictatul tău? El îi spune « *Necazurile Satanei* ».

The Sorrows of Satan — « *Necazurile* (sau « *Grijile* ») *Satanei* ». Un roman de Maria Corelli din 1895 citit de Joyce: *The Sorrows of Satan, or The Strange Experience of One Geoffrey Tempest, Millionaire*.

— Am sentimentul că pentru *Hamlet* îți mai trebuie una. Șapte, pentru mințile mistice, este un număr prețios. Cum le spune W. B., șepții scăpărători.

Cu ochii strălucindu-i, cu capu-i roșcovan vîrît în abajurul verde al lămpii de birou, bărbos în umbra de-un verde și mai închis, un *ollav* cu privire de sfînt. Rîse, un rîs scăzut: ris de bursier de la *Trinity*: fără ecou.

Ollav, sau *ollamh* — în irlandeza veche, cineva deținînd titlul cel mai înalt în vreo castă sau știință, în special în ale legilor, în istorie, genealogie și în poezie.

Sizar. Universitatea din Cambridge și *Trinity College* din Dublin acordă burse unor studenți purtînd această denumire; aceștia primesc o alocație în schimbul căreia, înainte vreme, aveau unele îndatoriri față de instituție. Astăzi subsidiile sînt acordate fără absolut nici o obligație — decît a studiilor. Termenul apare pentru prima oară în 1588. Se consideră probabil că denumirea s-a provenit de la to size, care însă, azi, nu mai are vreun sens care să ni se pară adecvat: a clasă, a aranjă după mărime, a calibră, a etalona, a egaliza. Poate, acum patru sute de ani, să fi putut însemna ceva asemănător cu: a pune pe picior de egalitate (cu cei cu stare).

Satană orchestrală plîngînd la multe cruci
Cu lacrimi cum dau îngerii.
Ed egli avea del cul fatto trombetta.

Orchestral Satan... — Despre primele două versuri William Schutte spune că sînt « un cuplet hibrid » la care e adăugată o frază din *Inferno*: *Ed egli avea del cul fatto trombetta*. Cîteva rînduri mai sus îl văzusem pe Stephen privind la « capul roșcovan vîrît în abajurul verde al lămpii de pe birou ». Pare-se, spune Schutte, că lampa aruncă pe fața bibliotecarului — care, din cîte știm, nu era frumoasă — o lumină crudă, cu contraste puternice și umbre grele. Îi accentuează « sprîncelele active » și-i fac ochii să scape. Cînd, în mintea lui Stephen, această scăpărare se combină cu *Necazurile Satanei* pomenite de Eglinton, Stephen vede în bibliotecă pe diavol și-i vine în gînd versul la care ne-am oprit. Nu putem încheia fără a arăta că acel « cuplet hibrid » e alcătuit din două versuri din *Paradisul Pierdut*, cartea I, al lui Milton, unde ni se spune că: *Satan lay floating many a rood (196) și că: Tears such as angels weep, burst forth (920)* — « lacrimi cum le pică îngerilor, țîșnesc neînecat. »

Ed egli avea... — Și și-a făcut din cur trompetă ». E, cum observă Schutte, un vers din *Infernul* lui Dante, cîntul XXI. Dante și Virgil sînt călăuziți de-a lungul muclei Abisului al Cincilea de către demoni sub comanda lui Barbarica...

Cei unsprezece veritabili oameni din Wicklow ai lui Cranly, întru liberarea țării strămoșilor lor. Cathleen Strungăreață, cu cele patru frumoase cîmpii verzi, strănu-n casa ei. Și-ncă ceva ca să-l slăvești: *Ave, rabbi*. Cei doisprezece *Tinahely*. În a vîlcei umbre stîrînd ecou îi cheamă. I-am dat, seară de seară, tineretea sufletului meu. Dumnezeu cu tine. Spor la vînat.

— Tinerii noștri barzi irlandezi, făcu John Eglinton cu aer de censor, mai au încă de creat personaje! pe care lumea să-l așeze alături de Hamletul saxonalui Shakespeare, cu toate că eu îl admir cum îl admira și Hamletul Ben, dincolo de idolatrie.

Though I admire him, as old Ben did — « Cu toate că-l admir ca și bîtrînul Ben ». Într-o colecție de studii și cugetări publicată în 1640, Ben Jonson spune despre

Shakespeare: *I lov'd the man, and do honour his memory (on this side of Idolatry) as much as any* — «Mi-era drag, omul, și îi cinstesc amintirea (pină dincioace de idolatrie) la fel ca originea».

— Toate problemele astea-s pur academice, se pronunță ca un oracol din umbră, Russell. Vreau să spun: fie că Hamlet e Shakespeare sau James Intiul, sau Essex. Discuții de teologi asupra istoricității lui Christos.

Whether Hamlet is Shakespeare — «Fie că Hamlet e Shakespeare...» În critica literară despre *Hamlet* se afirmă desul de frecvent că personajul a avut ca prototip pe Robert Devereux, al doilea conte de Essex (1567 — 1601). Cei care susțin că ar fi modelat după James I sînt mai pușini la număr, dar, totuși, sînt.

Arta trebuie să ne dezvăluie idei, esențe spirituale descătușate de orice formă. Întrebarea supremă în privința unei opere de artă este cît de adînc în viață își are ea izvorul. Pictura lui Gustave Moreau e o pictură de idei. Cea mai profundă poezie a lui Shelley, cuvintele lui Hamlet, pun mîntea noastră în contact cu înțelepciunea eternă. Lumea de idei a lui Platon. Tot restul nu-s decît speculații de copii de școală pentru copii de școală.

Russell condamnă genul de speculații critice care ar identifica pe Hamlet cu o persoană reală. Russell e un platonician, și pentru el funcțiunea unei opere de artă este de a ne dezvălui realitatea spirituală abstractă — aformală — ascunsă îndărătul lumii noastre. Stephen, cu școală ieșită, confruntă pe Platon cu Aristotel. El n-are ce face cu metafizica ezoterică pe care o îmbrățișează Russell și grupul lui. Evident, el respinge tendința gnostică aflată în teosofie și francmasonerie, cu tot jargonul lor pretențios și pompos, pentru că e vag și pentru că nu are legătură cu viața reală. «Viața esoterică nu este pentru om obșnuit.» Punctul de vedere relatat mai sus ni l-am însușit — pentru că sîntem perfect de acord — de la H. Blamires, care l-a formulat mai plastic decît ai reușit noi.

AE l-a spus unui oarecare reporter yankeu. Ei nu, trăznim-m-ar Dumnezeu.

AE: pseudonimul poetului și eseistului irlandez — desul de celebru — George William Russell (1867 — 1935).

— Profesorii au fost și ei copii de școală la-nceput, spuse Stephen, hiperpoliticos. Aristotel a fost cîndva elevul lui Platon.

The schoolmen were schoolboys first — «Profesorii au fost și ei copii de școală la-nceput». S-ar părea că e, după unii autori, o aluzie la spusele lui Emerson: *Meek young men grow up in libraries, believing in their duty to accept the views which Cicero, which Locke, which Bacon, have given; forgetful that Cicero, Locke, Bacon were only young men in libraries when they wrote these books.* — «Cresc în biblioteci tineri sfioși care cred că-i datoră lor să accepte vederile pe care le-au exprimat Cicero, Locke, Bacon, uitînd că Cicero, Locke, Bacon erau doar tineri prin bibliotecă cînd au scris acele cărți.»

Aristotle was once Platon's schoolboy — «Aristotel a fost cîndva elevul lui Platon».

— Și-așa a și rămas, ar fi de sperat, spuse calm John Eglinton. Poți să-l și vezi, un școlar model, cu diploma la subsuoară.

Rise din nou, la față bărboasă, zîmbitoare acum.

Spiritual abstract. Tatăl, Cuvîntul și Sfîntul Spirit. Atotpărinte, omul celest. *Hiesos Kristos*, magician al frumosului, Logosul, care suferă-n noi în fiecare clipă. Asta-i asta, într-adevăr. Sînt focul de pe altar. Sînt unul jertfirii.

Dunlop, Judge, cel mai nobil roman dintre ei toți, AE, Arval, Numele înefabil, în ceruri lumină, K. H., magistrul lor, a cărui identitate nu-i un secret pentru adepti. Frați ai marei loji albe, totdeauna căînd să vadă de pot fi de ajutor. Christos cu mireasa-soră, sperma luminii, născut dintr-o fecioară-nusfletită, înțelepciune căită, plecată spre planul Budhist. Viața esoterică nu-i pentru un om de rînd. O. P. trebuie să ispășească mai întîi karma sa proastă. Doamna Cooper Oakley a-nțezărit odată starea primară a ilustrei noastre surori H.P.B.

O, rușine! Nu se poate! *Pfuiteufel!* Nu trebuie să te uiți, cucoană, și-atunci n-ai să ai cum să vezi cum e cînd o cucoană 's-arată starea ei primară.

Își făcu intrarea domnul Best, înalt, tînăr, blînd, blond. Purta cu grație în mînă un carnet, nou, mare, curat, strălucitor.

— Acest școlar model, spuse Stephen, va găsi reveriile lui Hamlet despre viața de apoi a princiăruului său suflet, improbabilul, insignifiantul și non-dramaticul monolog tot atît de superficial ca și Platon.

John Eglinton, încrunțat, montîndu-se, zise:

— Pe cuvîntul meu, începe să fiarbă singele-n mine cînd aud pe cineva comparîndu-l pe Aristotel cu Platon.

— Care dintre ei m-ar fi exilat din republica sa? Întrebă Stephen.

That model schoolboy — «Acel școlar model». E vorba de Aristotel și se va face, în continuare, aluzie la soliloquiul hamletian «A fi sau a nu fi» (III,i,56...)

Would have banished me from his Commonwealth — «M-ar fi exilat din republica lui». Stephen, aici, se consideră, implicit, poet (Platon, socoate că poeții vor trebui exilați din Republică).

Trage din teacă definițiile tale pumnal. Cabalinitatea este esența tuturor cailor. Efluviile tendenționale și eonii's pentru ei un cult. Dumnezeu: un zgomot pe stradă: peripatetic foarte. Spău: ceeace, vrei-nu-vrei, trebuie să vezi. Prin spații mai mici decît globulele roșii din singele de om, ei se strecoară tîrîș pe după bucle lui Blake spre eternitatea care nu-i decît doar o fărîmă a lumii ăsteia vegetale. Ține-te de ce-i acum, de ce-i aici, prin care viitoru-nțreg plonjează-n trecut.

Unsheathe your dagger definitions — «Trage din teacă definițiile tale pumnal.» Shakespeare, în *Julius Caesar* (IV,iii,107) îl pune pe Brutus să-i spună lui Cassius:

Sheathe your dagger / Be angry when you will, it shall have scope: / Do what you will dishonour shall be humour. — «Bagă-ți pumnul-n teacă: / Minie-te, cind vrei, și vei avea ce face: / Și ce vrei, fă; necinstea va fi o toamnă doar.» Aici ar fi aluzia, cu toate că unii comentatori dau ca teme Henri VI (II, ii, 59, 80, 123), unde regina Margaret ordonă: *Unsheathe your sword, and dub him presently. / Edward, kneel down.* — «Trage din teacă spada și-l unge cavalier pe dat'! Edward, 'ngenunche!'» Mai departe, Prințul, către tatăl său: *My royal father... / Unsheathe your sword, good father, cry 'Saint George'...* — «Regesc părinte... / Trage din teacă spada, bunul meu tată, și strigă «Sfinte George!» la a treia oară e Richard cel ce spune: then, executioner, unsheathe thy sword...» — «Atunci, călău, trage din teacă spada...» Dar, precum se vede și din citate, s-ar părea că aluzia e totuși la versul din *Julius Caesar*.

Horseness is the Whannes of Allhorse. — «Cabalinitatea este esența a tot ce-i cal». La Joyce nu poți avea decât rareori certitudinea că ai detectat toate aluziile posibile. Aici se pare însă că ar fi doar vorba despre Aristotel și teoria lui despre universal, în termeni scolastici. Aristotel consideră că universalul nu are o existență aparte ci este immanent lucrurilor ce sînt similare. *Whatness* — esență este scolasticul *quidditas*.

Eons — eoni. S-a spus, despre acești *Eons*, că ar fi un joc de cuvinte pe seama pseudonimului literar al lui G. W. Russell.

Domnul Best veni, amabil, în față spre colegul său.

— Haines a plecat, spuse el.

— Da?

— I-am arătat cartea lui Jubainville. E mort după ea, știi, după *Cîntece de Dragoste din Connacht* a lui Hyde. N-am putut să-l aduc s-audă discuția. S-a dus s-o cumpere, la Gill.

Jubainville's Book — «Cartea lui Jubainville.» Marie Henri d'Arbois de Jubainville (1827—1910), autoritate în materie de limbă și literatură celtică, profesor la Collège de France. A scris mult în acest domeniu, dar lucrarea la care se face referire aici a fost tradusă de chiar Richard Irving Best: *The Irish Mythological Cycle and Celtic Mythology* (Dublin, 1903) — «Ciclul Mitologic Irlandez și Mitologia Celtă». Am mai spus că debuturile intelectuale ale lui Best par să fi fost alături de mișcarea estetică patronată de Walter Pater și Oscar Wilde, dar a renunțat repede pentru a deveni, cum spune Susan Mitchell, *a genuine scholar and editor of ancient Irish texts* — un autentic erudit și îngrijitor de texte irlandeze vechi. William Schutte ne atrage atenția că lucrarea tradusă de Best a devenit unul dintre textele de bază ale Renașterii irlandeze, și Eglinton l-a făcut, la apariție, o recenzie. Nu e mai puțin adevărat însă că o personalitate de calibrul lui Richard M. Kain, în celebra, azi, lucrare a sa *The Fabulous Voyager* — «Legendarul Călător» — îl califica *a perfect dilettante* — un diletant desăvîrșit, iar ce spune Schutte despre Best e mult mai puțin măgulitor. De aceea ne oprim.

Hyde's Lovesongs of Connacht — «Cîntece de dragoste din Connacht, de Hyde». Dr. Douglas Hyde (1860—1949), savant irlandez și președinte al Irlandei (1938—1945), a fost unul dintre inițiatorii Redepșteptării literare irlandeze.

Fumul de turbă i s-a urcat la cap, opină John Eglinton.

Ne simțim în Anglia. Hoțul pocăit. S-a cărat. I-am fumat tutunul. Piatră verde scilpitoare. Un smaragd pus pe inelul mării.

An emerald set in the ring of the sea — «Un smaragd pus pe inelul mării». Citat — corect de data asta — din John Philip Curran: *Cushla-ma-Chree* — «Bătăile inimii Mele» — care în versiunea engleză sună: *Dear Erin, how sweetly thy green bosom rises, An emerald set in the ring of the sea...* — «Irlandă scumpă, ce dulce salță sinu-ți verde, / Smaragd pus pe-al oceanului inel...» Ar mai fi o sursă pentru această imagine, într-o poezie de șase strofe a opt versuri, de William Drennan (1754—1820) dar, legătura nu e convingătoare.

— Oamenii nu-și dau seama cît de periculoase pot fi cîntecele de dragoste, preveni, oracular, oul cu aură al lui Russell. Mișcărite ce zămislesc în lume revoluții se nasc din visuri și viziuni în inimi de țărani pe-o poală de colină. Pentru ei pămîntul nu e țărîna de lucrat ci-o mamă-adevărată. Aerul rarefiat dintr-o academie și-arena populară produc romane de cinci shillingi, cîntece de music-hall, Franța produce-n Mallarmé cea mai frumoasă floare-a putregaiului dar viața de dorit e revelată doar celor săraci cu duhul, viața feacilor lui Homer.

La aceste cuvinte domnul Best întoarce către Stephen o față inocentă.

— Mallarmé, știiți, nu-i așa, spuse el, a scris acele minunate poeme-n proză pe care Stephen MacKenna ni le citea la Paris. Cel despre *Hamlet*, Zice: *il se promène lisant au livre de lui-même*, știiți, nu-i așa, citind din cartea despre sine însuși. Descrie un *Hamlet* jucat într-un oraș francez, știiți, nu-i așa, un oraș de provincie. I-au făcut reclama.

For them the earth is... the living mother — «Pentru ei pămîntu-i... o mamă-adevărată.» — Carola Giedion Welker, veche prietenă cu James Joyce deopotrivă și cu Constantin Brâncuși — cunoscută adevărată adîncă a operelor amîndurora — este de părere că aceste rînduri se referă indirect la sculptorul român. În chiar prima pagină a monografiei pe care o dedică lui C. Brâncuși, autoarea desprinde și transcrie aceste rînduri din *Ulysses* care, desigur, oferă o interpretare plauzibilă ca referință la obrijnile personalității artistice a lui Constantin Brîncuși. Izvorul: Carola Giedion Welker, *Constantin Brancusi 1876—1957*, Editions du Griffon, Neuchâtel-Suisse, 1959, p.7.

France produced the finest flower of corruption in Mallarmé — «Franța produce-n Mallarmé cea mai frumoasă floare-a putregaiului.» Stéphane Mallarmé (1842—98), poet simbolist, a comentat *Hamlet* și ne vom întîlni, mai tîrziu, cu spusele sale.

The poor of heart — Matei (5:3): «Fericiți cei săraci cu duhul, că a lor este împărăția cerurilor.» Și: «Fericiți cei curați cu inima, că aceia vor vedea pe Dumnezeu.»

The life of Homer's Phaeacians — «Viața feacilor lui Homer.» Feacii erau locuitorii unei insule grecești numite Corcyra. Ulise a naufragiat acolo după ce o părăsise pe Calypso. Regele insulei era Alcinoos, care avea o fiică, Nausicaa.

Il se promène lisant au livre de lui-même... — «Se plimbă, citind din însuși cartea sa...» Ceea ce a scris Mallarmé despre *Hamlet* a fost scrisoarea *Hamlet și Fortinbras*, publicată la 15 iulie 1895 în *Revue Blanche*, și un eseu, *Hamlet*,

care figurează și în operele sale complete — unde scrisoarea apare ca notă la eseu. Thorton ne asigură că Best citează corect fraza aleasă.

Mina lui liberă scria cu grație semne în aer.

HAMLET
OU
LE DISTRAIT
Pièce de Shakespeare

Îi repetă lui John Eglinton cu sprâncenele din nou încruntate:

— Știi, nu-i așa, *Pièce de Shakespeare*. E-atât de franțuzește, punctul de vedere franțuzesc. *Hamlet* ou . . .

— *Calicul alurit*, încheie Stephen.
John Eglinton rise.

— Da, presupun că se potrivește, zise el. Admirabil popor, fără-ndoială, dar, în unele chestiuni, dureros de miop.

Superbă și inertă exagerare a omuciderii.

— Un călău al sufletului, i-a spus Robert Greene, făcu Stephen. Nu degeaba era el fecior de casap minuiind barda tăioasă, scuipându-și în palmă. Nouă vieți's curmate pentru-a lui taică-său una, Tatăl Nostru carele ești în Purgatoriu. Hamleții în khaki nu șovăie să-mpuște. Abatorul scăldat din sânge din actul cinci este o previziune a lagărului de concentrare cîntat de domnul Swinburne.

Hamlet ou le distraît. — Din eseu lui Mallarmé menționat mai sus. Termenul *pièce*, la care se oprește Interlocutorul din bibliotecă este, socotesc unii comentatori, mai curînd al lui Mallarmé și nu al așfului din orașul francez de provincie în care s-a jucat «piesa». Un comentator traduce expresia lui Mallarmé *Hamlet ou le distraît*: *Hamlet, or the absent-minded one*, obligînd la legătura cu poemul lui Kipling care a mai fost și va mai fi pomenit: *The Absent-minded Beggar*, căruia noi i-am spus, la un moment dat «*Calicul alurit*» — nepotrivit aici, unde poate că ar trebui să spunem: «*Hamlet*, sau amărîtul cu mîntea aia (în altă parte)». Pentru titlul poemului lui Kipling însă, poate că soluția noastră rămîne bună.

The Absent-minded Beggar — «*Calicul alurit*». Un poem scris de Kipling în timpul războiului cu burii, cu scopul de a colecta bani pentru ajutorarea familiilor celor plecați să lupte sau a celor întorși invalizi. A fost publicat în *Daily Mail* la 31 octombrie 1899. Joyce are ceva de spus despre Kipling, pe care îl așează nu departe de Swinburne, pentru că opiniile lor nu se deosebeau mult, iar Swinburne era socotit, chiar atunci în toul războiului (dureros pentru imperul britanic, pe care victoria avea să-l coste multe înfrîngeri și victime, chiar dacă-i aducea și destule pagini de glorie) un «inșetat de singe» și un «patriotar lefîn». Poemul *Calicul alurit*, a adus un sfert de milion de lire sterline, sumă considerabilă pe atunci: peste șase milioane lei (sau franci) aur.

Somptuous and stagnant exaggeration of murder — *Cette somptueuse et stagnante exagération de meurtre* — «Acestă superbă și inertă exagerare a omuciderii». Este o frază din același eseu al lui Mallarmé. Sintem nemulțumiri de redarea noastră

în românește. Deși Joyce îl folosește, termenul *somptuous* nu figurează în vocabularele clasice engleze. Îl mai folosec, cu toate astea, și alți autori, cu sensul de *bagat, pompos* etc. E drept că Joyce își putea permite, și deci nu l-a se poate reproșa nimic la versiunea sa engleză a frazei lui Mallarmé — și noi această versiune trebuie să o redăm, și nu pe cea a lui Mallarmé — pentru care am fi spus, poate, *mărețăt exogărare* (cam pleonastic!). N-am reușit.

A deathman of the soul, Robert Greene called him — «Un călău al sufletului, i-a spus R.G.» — Textul lui Greene, la care se face aluzie aici, e: *File lust, as the deathman of the soul, and defile not the Temple of the Holy Ghost* — «Fugi, poftă, călău al sufletului, nu profana acest templu al Sfîntului Duh». Stephen știe însă că un paragraf sau două mai sus Greene vorbea despre Shakespeare și își permite să facă uz de citat așa cum vedem.

Not for nothing was he a butcher's son . . . — «Nu degeaba era el fecior de casap . . .» Faptul, sau legenda, că John Shakespeare ar fi fost casap se sprijină pe o afirmație a lui John Aubrey. A fost luată de bună de Chambers. După unii autori însă, și nu puțini, asta ar fi putut însemna și că «îngrășa și tăia el însuși animalele a căror piele o folosea în negosu său» (Frank Harris), sau, cum spune altul (Brandeis), «povestea lui Aubrey nu e deloc improbabilă.» Lee însă crede că trebuie văzută cu multă rezervă. *Sledded poleaxe* e din *Hamlet* (l.l. 62—3): *So frowned he once, when in an angry parle, / He smote the sledded Pollax in the ice* (*Poleacks* după alți autori). Vom spune: «Odată se-ncruntă în minoasă ceartă, / Izbi în ghiță cu ascuțita-i bardă» — citind, cum ne îndeamnă și Alexander Schmidt în al său celebru *Shakespeare-Lexicon*, *Pole-axe* în loc de *Poleacks*, adică bardă de tăiat copaci (în loc de «polonezi»), cum fac unii editori.) Schmidt socotea că Hamlet cu regele Norvegiei se află în dispută, nu cu polonezii. El n-a învins, nici n-a izbit polonezii. După R. M. Adams acele «curmate vieți» sînt doar opt, nu nouă, dar într-o asemenea înfrîntă și academică încăierare, un mort în plus la socoteală nu doare mult pe nimeni.

Our Father who art in Purgatory . . . — «Tatăl Nostru carele ești în Purgatoriu . . .» Aluzie parodică la rugăciunea cea de toate zilele prilejuită de spiritul regelui Hamlet-tatăl, care spune (l.v. 9-13): *I am thy father's spirit, / Doomed for a certain term to walk the night, / And for the day confined to rest in fires, / Till the foul crimes done in my days of nature / Are burnt and purged away* . . . — «Sînt spiritul tatălui tău, / Sortit ca un răstimp anume să rătăcesc în noapte, / Și-nchis în timpul zilei în flăcări să postesc, / Pînă ce-a mele crime în viață făptuite / Se vor fi ars și ispășit.»

Khaki Hamlets don't hesitate to shoot — «Hamleții în khaki nu șovăie să-mpuște.» Este, probabil, o nouă aluzie la faimosul poem de chetă al lui Kipling. Adaline Glasheen pretinde că *Don't hesitate to shoot* era o locuțiune irlandeză atribuită unui notoriu căpitan Plunkett, cînd acesta colabora la supunerea irlandezilor. Thornton, care citează autorea, spune că l-a căutat pe acest Plunkett-Pașa dar că nu l-a găsit nicieri.

Cranly, și eu, ordonanța lui fără de glas, urmărind bătațiile de la depărtare.

Mame și plozi de dușmani ucigași pe care

Nu alții ci noi-doar i-am fost cruțați . . .

Între zîmbetul saxon și rînjetul yankeu. Diavolul și largul mării.

— Așa vrea el, *Hamlet* să fie o poveste cu stafii, spuse John Eglinton la adresa domnului Best. Ca și băatul cel gras din *Pickwick*, vrea să facă să se-ncrețească pielea pe noi.

Ascultă! Ascultă! O, Ascultă!

Pielea mea l'aude. Se-ncrețește și-l aude.

Dacă tu vreodată-ai...

— Ce-i o stafie? spuse Stephen cu o vigoare știutoare. E unu' care-a trecut în inconsistență, prin moarte, prin absență, prin schimbare de maniere. Londra elizabetană era la fel de departe de Stratford cât e Parisul depravat de neprihănitul Dublin. Cine-i stafia din *limbo patrum*, care, se-ntoarce-n lumea care a uitat-o? Cine-i regele *Hamlet*?

The devil and the deep sea — «Diavolul și marea-adîncă.» Locuțiune proverbială citată în *ODEP* ca apărind în 1637. Se mai spune și *Between the devil and the Dead Sea* — «Între diavol și Marea Moartă» — mare similitudine fonetică, după cum se vede. (1690, Walker).

Like the fat boy in PICKWICK, he wants to make our flesh creep... — «Ca și băatul cel gras din *Pickwick*, vrea să facă să se-ncrețească pielea pe noi...» E în *Pickwick Papers* un pasaj în care Joe îi povestește doamnei Wardle cum l-a văzut el pe domnul Tupman pupîndu-i mina Rachelei Wardle în pom și spunîndu-i *I want to make your flesh creep.* «Vreau să fac să se-ncrețească, carnea pe tine.» Joe e băatul cel gras, care veșnic era găsit dormind.

List! List! O, List! — «Ascultă! Ascultă! O, Ascultă!» — În *Hamlet* (I.v, 22-3), spiritul regelui ucis spune: *List, list, O list! / If thou didst ever thy dear father love...* — «Ascultă ascultă. O, ascultă / De și-ai iubit vreodată scumpul tată...» Dar aici William Schutte îl vede pe Stephen rezemat pe spate și urmîrind privirile atente ale ascultătorilor săi: el adaptează cuvintele stafiei și continuă cu fraza care simbolizează uciderea regelui *Hamlet*: *They list. And in the porches of their ears I pur.* — «El ascultă. Și eu, torc în pavilionul urechilor lor.» Și Schutte continuă: în context, ne dăm seama acum, cuvintele acestea mai au și o altă semnificație, în afară de cea vădită. Ele constituie un comentariu al lui Stephen la întreaga sa reprezentatie. Ca și cuvîntarea lui O'Connell — care în august 1843 vorbise în fața două sute cincizeci de mii de irlandezi la Tara, (dar n-a rămas nimic din cuvîntare, toată s-a pierdut în vînt) discuția lui Stephen este pasionantă și stimulatoră, dar și ea e condamnată a fi trecătoare, repede uitată, redusă la: «Între-o zi, la Biblioteca Națională am avut o discuție...» Schutte mai face o remarcă: termenul «pavilionul urechilor», este o adăugire, făcută tirziu; el nu există în manuscrisul Rosenbach, dar apare în corecturile Harvard (ambele). E una dintre micile corecturi strălucite ale lui Joyce, care dau noi dimensiuni ideei: dacă acei «kilometri de urechi» sugerează imensitatea numărului de ascultători, introducerea noțiunii de «pavilion» spune că între ele spațiul face să se piardă rodul vorbirii; ce nu intră în pavilion se duce în vînt.

Limbo patrum — Expresia apare la Shakespeare o singură dată, în *Henry VIII* (V.iv,60): *I have some of 'em in Limbo Patrum* — «Îi am pe cițiva în limbo patrum» — cuvînte puse în gura portarului palatului — portar care-și avea valetul său — și s-ar părea că aici sensul expresiei ar fi «închisoare». Expresia provine din teologia catolică unde înseamnă o zonă sau loc unde, provizoriu, așteptau sufletele

celor care — deși purificați de păcate — mai trebuiau să aștepte înălțarea lui *Christos* ca să poată pătrunde în rai. După Thornton, termenul figura în sensul folosit de portar în argoul timpului. Ceea ce ar explica prezența lui pe buzele unui portar, fie el chiar și cu valet.

John Eglinton își mișcă trupu-i puțin, rezemîndu-se-n spătar, să se punune.

Se luminează la față.

— E pe la această oră dintr-o zi de miez de iunie, spuse Stephen, rugîndu-i, cu o privire rapidă, să-i dea ascultare. Drapelul-i arborat pe teatrul de lîngă mal. Ursul Shackerson mormăien-grupa de-alături, grădina Paris. Marinari care-au navigat cu Drake își mestecă bucata de cîrnat printre cei de la parter.

It is this hour... «E pe la astă oră-a unei zile de miez de iunie...» În zilele cu reprezentații, teatrele Londrei elizabetane arborau drapelul lor pe un mic catarg deasupra acoperișului. Spectacolele începeau pe la ora trei după amiază — destul de precis, se spune — și durau cam două ore și jumătate. Nu se făceau nici un fel de pauze. Ursul Shackerson, pensionar celebru al așa-numitei Grădini Paris, vecină cu teatrul lui Shakespeare, e cunoscut din *Nevestele Vesele din Windsor* unde Slander spune (I,i,252): *That's meat and drink to me, now. I have seen Shackerson loose twenty times, and have taken him by the chain...* — «Asta! pentru mine curată sîrbătoare-acum. L-am văzut pe Shackerson liber de douăzeci de ori și l-am ținut și de lanț...» Se pare că mirosul din groapa ursului ajungea ușor pînă la nările spectatorilor. Povestea cu scăpatul ursului din lanț și cu șipetele spectacolilor (pe care n-am mai produs-o) e confirmată de relatări contemporane.

Convassclimbers. Shakespeare, în *Pericles*, pune pe buzele Marinei (IV,i,62): cuvintele: *Never was waves nor wind more violent, / And from the ladder tackle washes off / A convassclimber.* — «Niciind nici valuri nici furtuna n-au fost mai violente / Și de pe scara de parme-au smuls un marinar.» Termenul exact ar fi *cădrător pe vela*, marinar care întinde sau strînge velele corăbiilor. Atît *Ladder tackle* cît și *Convassclimber* apar în vocabularul lui Shakespeare o singură dată, aici. Nu cunoaștem, în românește, un termen din argoul marinăresc care să poată fi folosit ca echivalent.

Groundlings. Sînt, de fapt, cei așezați în parterul sălii de teatru. Dar Thornton spune că aici avem a face cu o aluzie la critica pe care *Hamlet* o aduce jocului nesatisfăcător al companiei de actori: — «O, mă jignește pînă-n adîncul inimii s-aud niste vîlgași volnici făcînd bucați tot dramatismul, zdrențe, spărgînd urechile celor de la parter...» (III, ii, 7-10).

Culoare locală. Pune tot ce știi. Fă din ei complici.

Shakespeare a părăsit casa hugenotului din Silver Street și merge pe malul fluviului de-a lungul cuștilor cu lebede. Dar nu se oprește să dea de mîncare femeile care-și împinge progeniturile spre stufăriș. Lebăda de pe Avon are alte gînduri.

Compositio loci. Ignatius Loyola, grăbește-te să-mi sari în ajutor.

Composition of place — *Compositio loci* spunem noi, pentru ceea ce s-ar mai putea numi «reprezentare mîntală», termen utilizat de Sf. Ignatius de Loyola în ale

sale. *Exerciții ale Spiritului* (sau *Spirituale*). Este primul preludiu la primul exercițiu și implică viziune, imaginarea adică a pandantului fizic al lucrului asupra căruia se meditează. În *Portretul Artistului*, Joyce pune pe buzele preotului definiția: « În această dimineață ne-am străduit în cugetarea noastră asupra infernului, a face ceea ce întemeietorul nostru numește, în cartea sa despre exercițiile spiritului *compositio loci*. Ne-am străduit adică să imaginăm cu simțurile minții, în închipuirea noastră, caracterul concret, material, al aceluia loc îngrozitor și al torturilor fizice pe care le îndură toți cei ce sînt în infern. »

— Piesa începe. În umbră pătrunde un actor gătit într-o cămașă de zale lepădată de vreun nătărău de la curte, un bărbat bine făcut, cu voce de bas. E stafia, e regele, rege și nu chiar rege, iar actorul e Shakespeare, care a studiat *Hamlet* toți anii vieții sale și n-au fost zădărnice, pentru a juca rolul spectrului. El îi adresează cuvintele lui Burbage, actorul cel tânăr care-i stă în față dincolo de perdeaua de tifon, spunându-i pe nume:

Hamlet, sînt spiritul tatălui tău

și-l roagă să-l asculte. Unui fiu îi vorbește, fiului sufletului său, prințul, tânărul Hamlet și fiului ieșit din carnea sa, lui Hamnet Shakespeare, mort la Stratford, ca numele ce-l purta să dăinuie etern.

The player is Shakespeare — « Actorul e Shakespeare. » Atît Brandes cît și Sidney Lee vorbesc de Shakespeare jucînd rolul spectrului în *Hamlet*. Această legendă se trage dintr-o afirmație a lui Nicholas Rowe în schișa sa despre viața Bardului, la ediția din 1709 a *Operei*.

Hamlet, I am thy father's spirit . . . — « Hamlet, sînt spiritul tatălui tău. . . » Fraza e din *Hamlet*, I,v,22, dar spectrul nu-l spune fiului său pe nume. Thornton ne amintește că Bloom citise, ceva mai înainte aceiași vers, făcînd aceeași greșală. *Bidding him list* — « Cerîndu-i să-l asculte. Este o aluzie la pasajul precedent: « Ascultă, ascultă, o, ascultă ! Pielea mea l' aude, se-ncrețește și-l aude. »

The son of his body, Hamnet Shakespeare — « Fiului din carnea sa, lui Hamnet Shakespeare » E vorba, firește, de fiul lui Shakespeare (1585—1596). Thornton vede aici un ecou al morții lui Christos, ca să poată trăi omul. Brandes sugerează și unele legături bazate pe asemănarea de nume Hamlet-Hamnet.

— Este oare cu putință ca acest actor Shakespeare, o stafia prin absență și în vestmintul regelui danez îngropat, stafia prin răposare roșind propriile sale cuvinte către numele propriului său fiu (dac-ar fi trăit Hamnet Shakespeare ar fi fost geamănul prințului Hamlet), este oare cu putință, vreau să știu, sau e probabil ca el să nu fi tras sau să nu fi prevăzut concluzia logică a acestor premise: tu ești fiu deposedat: eu sînt tatăl ucis: mama ta este regina vinovată. Ann Shakespeare, născută Hathaway?

In the vesture of buried Denmark — « În vestmintul Danemarcei înhimate », dar noi am fost silți să spunem mai altfel. Din *Hamlet*, prima scenă. Horatio întreabă spectrul: *What art thou that usurp'st this time of night, / Together with that fair and warlike form / In which the majesty of buried Denmark / Did sometimes march ?* — « Cine ești tu cel ce usurpi așa caș al nopții / În mindră și războinică șinută / În care a pășit cîndva înmormîntata majestate-a regelui Danemarcei? »

Ann Shakespeare, born Hathaway — Născută în 1556, soția lui Shakespeare, cu care s-a căsătorit în 1582, cînd el avea numai 18 ani. Faptul că ea era cu opt ani mai în vîrstă decît el, a dat de vorbit, dacă nu contemporanilor lor — asta nu știm — cel puțin alor noștri. Poate că mai mult decît se cuvine, dar în orice caz mai mult decît se poate justifica. Poate că va trebui să revenim la această temă.

— Dar asta-nseamnă să-ți viri nasu-n viața de familie a unui om de seamă? Începu Russell nervos.

Aici erai, năzdrăvanule?

— Interesant doar pentru scribul parohiei. Vreau să spun, avem piesele. Vreau să spun, cînd citim poezia din *Regele Lear*, ce ne pasă nouă cum trăia poetul? Cînd e vorba de cum trăia, pot spune servitorii pentru noi. A spus-o Villiers de l'Isle. Trasul cu coada ochiului și viritul nasului în cancanurile zilei prin culise, ce-a băut poetul, ce-l dator. Avem *Regele Lear*: și-i nemuritor.

Chipul lui Best, căruia i se adresase își manifestă acordul.

Revarsă-te cu-a tale ape, valuri peste ei,

Mananaan, Mananaan Macler . . .

Și-acu' ce faci, mai flăcăiandre, cu lira aia pe care ți-a împrumutat-o cînd ți-era foame?

Zău, tare-aveam nevoie !

N-o lua în nume de rău.

Hai, fie ! Cea mai mare parte din ea ai cheltuit-o-n patul Georgiane Johnson, fîcă de preot. Ghimpe-n conștiință.

Ai de gînd s-o dai înapoi?

O, da, desigur.

Cînd? Acum?

Păi . . . Nu.

Atunci, cînd?

Am plătit-o-n felul meu. Am plătit-o-n felul meu.

Ușurel. El e de dincolo de apa Boynei. Colțul dinspre nord-est. I-o datorezi.

Stai puțin. Cinci luni. S-au schimbat toate moleculele. Acum sînt altul. Altul decît ăl' de-a luat lira.

Bizz. Bizz.

Art thou there, truepenny ? — « Aici erai, năzdrăvanule? » — În *Hamlet* (I,v,149-50): *GHOST: Swear. HAMLET: Ha, ha, boy ! Say'st thou so ? Art thou there, truepenny ?* — « Spectrul: Jură. Hamlet: Ha, ha, băiete ! Așa spui tu ? Aici erai, năzdrăvane? » E vorba de insistența lui Hamlet pe lîngă Horatio și Marcellus că vor păstra secretul cu privire la apariția spectrului.

As for living . . . — « Cînd e vorba de cum trăia, » Thornton susține că e vorba de o aluzie la un vers din piesa *Axel* (1890) a lui Philippe Auguste de Villiers de l'Isle-Adam (1838-89). Probabil că AE cunoștea versul de la W. B. Yeats care-l folosea

ca epigraf în *The Secret Rose* (1897) dedicată lui A.E. Yeats văzuse Axel la Paris în 1894 și a scris o cronică favorabilă, publicată în *The Bookman*, aprilie 1894.

Flow over them . . . — « Revarsă-te . . . » În piesa lui A.E. *Deirdre* (1903) Cathva, magicianul druid ale cărui vrăji provocau prăbușirea lui Naisi și a lui Deirdre, spune: *Let thy waves rise, / Mananaun Mac Lir. / Let the earthfall / Beneath their feet. / Let thy waves flow over them. / Mananaun: / Lord of the Ocean!* — « Înălță-ți valurile, Mananaun Mac Lir, Pământul prăbușește-l de sub a lor picioare. Valurile-ți peste ei să se reverse, Mananaun, Zeu al Oceanului! » Este adevărat că piesa a apărut în volum în 1903, dar apăruse în prealabil, în 1901-1902, în reviste irlandeze.

Agemite of inwit. — « Ghimpe-n conștiință. » Spune Thornton că *Remuscaea Constintiei* este titlul unui tratat de morală pe care Michel of Northgate l-a tradus, pe la 1340, din franțuzește, *La Somme des Vices et des Vertues*, scris în 1279 de fratele Laurentius Gallus pentru regele Filip II al Franței.

Beyond Boyne Water . . . — « De dincolo de apa Boyne-ei ». Hodgart și Worthington au identificat expresia ca o aluzie la « Bătălia de pe apa Boyne-ei », o baladă circulând în diferite versiuni. Aluzia pare să fie numai la titlu, pentru că Thornton, care a cercetat toate versiunile, nu a găsit în niciuna « de dincolo de . . . » Balada apare și azi în colecțiile irlandeze de specialitate.

Buzz, Buzz, în Hamlet (II,11,375-6) *POLONIUS: The actors are come hither, my lord. HAMLET: Buzz, buzz!* — Polonius: Actorii au sosit, Măria Ta. Hamlet: Biz, biz! (Sau, dacă vreți: Nu mai spune!)

Dar eu, entelehie, formă a formelor, eu sint eu însumi prin memorie pentru că-s sub forme etern schimbătoare.

Eu, cel ce păcătuim și mă rugam și posteam.

Un copil pe care Connee l-a scăpat de băut la palmă.

Eu, eu, și iar eu. Eu.

A. E. I. O. U.

Entelechy, form of forms. — « Entelehie, formă a formelor ». Este expresia lui Aristotel pentru a defini ceea ce dă trup, realizând efectiv ceea ce altminteri e virtual. Thornton crede că aici Stephen vede în ea un fel de model, de tipar general în care se potrivește orice proces al proceselor. Termenul a mai apărut și va mai apare în roman, și Stephen va stăruia mai îndelung asupra lui spunând, între altele, că « sufletul este incorporeal, fiind prima entelehie. »

A. E. I. O. U. Vocalele, desigur; dar și inscripția de pe monetele și medaliile împăratului Frederic II al Sfântului Imperiu Roman (1415—98) care trebuia să însemne *Arhidx Electus Imperator Optima Vitoz*. Și mai e, desigur, omagiul lui Stephen adus lui Russell (AE).

Is Katharine the Shrew ill-favoured? — « E oare cicălitoarea Katharine disgrățioasă? În The Taming of the Shrew, sau « Femeia îndărătnică », cum i se spune la noi (I, ii, 86) Hortensio îi spune lui Petruccio: / I can, Petruccio, help thee to a wife / With wealth enough, and young and beauteous. / Brought up as best becomes a gentlewoman. — « Eu pot, Petruccio, să-ți fac rost de o nevastă, cu-avere îndestul, și cinăra și și frumoasă, crescut-ășa cum se cuvine unei cucoane-adevărate. » Această astfel desăvîrșită « cucoană » este tocmai Katharine, a cărei « lipsă de farmec » Stephen — cum vedem — o contestă.

Orizont ontologic DOSTOIEVSKI

Opera lui Dostoievski poate fi cercetată cu ajutorul unei critici psihologice, care analizează modul cum sunt prezentate într-o operă literară raporturile persoanei cu sinele și cu lumea, pe planul conștiinței ori înconștiinței, dar și pe planul în care, conștient ori înconștient, omul, ca individ, se confruntă cu valorile și cu existența. Sau deopotrivă cu ajutorul criticii sociologice, care privește modul cum este prezentată, în opera literară respectivă, societatea ca structură istorică ori, pe planul utopiei, societatea ca aspirație posibilă și chiar imposibilă. Sau cu ajutorul unei critici ontologice, care analizează prezența într-o operă literară, atît pe plan subiectiv cit și obiectiv, a problemelor legate de sensul existenței ori de transcendența absolută.

Nietzsche însuși spunea: « Dostoievski, singurul psiholog de la care am învățat ceva » — dar sîm prudenți cu înțelesul termenului de « psihologie » la filosoful german, pentru care subiectul, cel, individul sunt tot atîtea concepte false, deoarece transformă în substanțe unicități fictive care nu au mai întîi decît o realitate lingvistică, unitatea imaginărilor fiind construită pe baza multiplicității reale. De altminteri Dostoievski nu se considera un psiholog, ci un realist superior; el era de fapt un realist al profunzimilor, un vizionar care utiliza noțiuni precum « abstractul », « enigma », « misterul », « tragicul ». Într-o scrisoare către Strakov, din 1869, afirma: « Eu am vederi particulare asupra realității în artă și ceea ce majoritatea numește aproape fantastic și excepțional constituie pentru mine esența realului. » El tratează de exemplu păturile dezdrăcinate din Rusia în perspectiva fantasticului: Verslov, personajul din romanul *Adolescentul*, e deci pentru autorul său un « fantastic », fiindcă « adevărul în Rusia are aproape întodeauna un caracter absolut fantastic », iar « abstractul » Petersburg e la fel de real pentru Verslov ca și pentru Raskolnikov (sunt celebre paginile lui Merejkovski despre « irealitatea » Petersburgului dostoievskian).

Oricum, Dostoievski a intrat prima dată în conștiința europeană a secolului nostru ca un autor psihologic, datorită mai cu seamă textelor enigmatice pe care i l-a consacrat André Gide. Și nu s-ar putea spune că, atît de inteligent și de fin, Gide n-a avut observații pertinente, înnoitoare la vremea lor, despre scriitorul rus.

* În general, critica sociologică e încă cea mai datatoare operej lui Dostoievski: — ea n-a depășit, în principiu, orizontul unui Kropotkin (prelegerea așcutia asupra literaturii ruse datează din 1901). Pentru acți de intelectualul anarhist, cu fină înțelegere față de realismul protopopului Avvakum, autorul *Demonilor* este un scriitor plin de neajunsuri, înglodat în psihopatologie.

El notează de pildă faptul că Dostoievski, spre deosebire de scriitorii occidentali, se ocupă de raporturile individului cu el însuși sau cu divinitatea; sau că la ruși sentimentul religios e mai puternic decât sentimentul de onoare al occidentalilor; sau că, la Dostoievski, umilirea e o osîndă, pe cînd umilirea nu; sau că în romanele lui Dostoievski inteligența și voința nu joacă nici un rol. Staretul Zosima nu este așa dar un om mare, un erou, ci un sfînt, căci nu face apel la voință și renunță, în mod evanghelic, la inteligență. Cînd manifestă voință și inteligență, personajele devin demonice. Personajele sale cele mai primejdioase sunt cele mai intelectuale. Personajele lui Dostoievski sunt luminate numai dintr-o parte, restul rămînd în umbră, ca în tablourile lui Rembrandt. Pentru un cititor atent, toate aceste observații ale lui Gide nu depășesc sfera psihologiei. Și la fel, mai departe: Dostoievski pune în evidență inconsecvența pînă la absurd a personajelor sale, dualitatea alcătuirii lor sufletești (« ambivalența », cum am spus noi azi, după Freud): ura și iubirea coabitează în aceeași făptură, fără ca ea însăși să știe care e sentimentul adevărat. Sau: « Pe Dostoievski îl interesează cazurile deconectante, ce se prezintă ca o sfidare a moralei și psihologiei îndeobște acceptate, ca de pildă plurivalența erotică a personajelor sale ». Sau: Dostoievski structurează sufletul omeneș în trei straturi: 1. un strat intelectual strălucit, stratul tentațiilor demonice, adesea neîntîlnite să ducă la acțiunea proprie a personajelor, 2. un strat al pasiunilor, furtunos, care deși provoacă situații tragice, furtunile lui nu afectează sufletul personajelor. 3. un strat mai profund, pe care pasiunile nu ating și din care se naște resurrecțiunea (în sens tolstoiian). Sau: Omul de acțiune e mediocr; inteligentul, intelectualul care gîndește îndeamnă pe altul la acțiune: Ivan Karamazov pe Șmerdiakov, Stravroghin pe Verkovenski. În romanele lui Dostoievski gîndirea nu umerază evenimentelor, ci le precede. Cel mai adesea pasiunea constituie intermediarul între gîndire și acțiune. Lui Gide nu-i scapă apoi ceva din esența dostoievskiană, și anume faptul că la Dostoievski nu atît ura se opune iubirii, cît frîmțarea cerebrală. Inteligența înseamnă pentru el individualizare, deci opoziție față de împărțirea divină, față de eternitate, față de acea beatitudine în afara de timp care nu se obține decât prin renunțarea la individualitate și prin confundarea în sentimentul unei solidarități nedefinite. Și în sfîrșit: Dostoievski nu se caută pe sine însuși, orgolios, în operele sale, ci, umil, se dăruiește pe sine personajelor cărora le dă viață, de unde contradicțiile și inconsecvențele lui. În romanele lui barierele sociale cad și se naște o facilitate de relație între personaje din clase sociale diferite.

Există în același timp și mult « gîdism » în interpretarea dată de André Gide lui Dostoievski (Klaus Mann remarcă, în cartea sa dedicată scriitorului francez, că « multe din cele ce Gide le spune despre Dostoievski ar fi putut un al treilea să le spună despre Gide » — aceasta cu privire la repulsia lui Dostoievski față de Biserică. Ceea ce îl atrage pe André Gide la Dostoievski, spune Klaus Mann, este tocmai aparenta lipsă de logică și inconsecvență, rătăcirile și combustivile incalculabile ale personajelor sale. Iar Lafcadio, eroul din *Pivnițele Vaticanului* îi apare drept o parodie a lui Raskolnikov. Și Roger Martin du Gard notează în *Jurnalul* său, în 1930, că amicul lui se considera un autor care, asemenea lui Dostoievski, ar căuta mîrturiu asupra posibilităților și nu simple mîrturiu, ca Tolstoi. Astfel, mereu proiectîndu-se pe sine, Gide constată că Dostoievski era conservator, dar nu tradiționalist; creștin, dar nu catolic; liberal, dar nu progresist, un om de care nu știi cum să te servești, căci găsești într-insul motive de nemulțumire pentru toți. În romanele lui Dostoievski « fiecare din multele lui personaje există în primul rînd în funcție de el însuși, și fiecare din aceste existențe intime, cu secretul său particular, ni se prezintă în toată complexitatea sa problematică, încît problemele capătă o adevărată autonomie față de personajele care le trăiesc, dar care le trăiesc cu adevărat, individual. Romanele lui Dosto-

ievski nu sunt niciodată abstracte, iar personajele lui nu devin simboluri sau tipuri, ci rămîn individualități ». Tot atît de profundă și de nu tocmai exactă fiind analogia pe care o face André Gide între Rousseau și Dostoievski, de unde alte « gîdisme »: « Viața intimă e la el mai importantă decât raporturile oamenilor între ei », aceasta fiind, după comentatorul său, « secretul lui Dostoievski », sau observația că în romanele lui Dostoievski există mulți copii și tineri, ceea ce dovedește interesul lui pentru geneza sentimentelor, pentru starea lor larvară, în formare. Atitudinea lui Gide față de Dostoievski devenind mai scuzabilă, dacă ținem seama de propria lui mîrturisire, făcută totuși cu conștiința liniștită că el nu falsifică gîndirea dostoievskiană: « Dostoievski nu e pentru mine adesea decât un pretext pentru a-mi exprima propriile gînduri ». De altfel în *Jurnal* afirmă că volumul dedicat scriitorului ruș trebuie socotit mai mult o profesiune de credință, un prilej de a-și prezenta propria etică la adăpostul celei a lui Dostoievski, ceea ce îl face, cu alt prilej, să considere similară situația lui Mișkin (care o cedează pe Nastasia Filipovna lui Rogojin) cu cea a regelui Candaule (care își oferă soția golă vederii sclavului Gyges).

De asemenea « psihologia » este și interpretarea dată de Thomas Mann personajelor dostoievskiene, a căror morbiditate e direct legată de epilepsia autorealului lor. Din îngrozitoare spovedanii și din dezvălurii necrutătoare, Thomas Mann desprinde o psihologie lirică.

Psihologia « profesională » modernă nu prea manifestă atracție față de lumea lui Dostoievski. Cît despre Freud, probabil din cauza repulsiei sale în general față de fenomenul religios (repulsie de care Erich Fromm caută să dezbrace psihanaliza într-un mod foarte propriu, arătînd că, dacă pentru marele psiholog de la Viena religia reprezintă o formă de nevroză infantilă, perspectiva trebuie răsturnată în sensul că nevroză e mai degrabă o formă particulară de religie...). Poate mai mult decât aceasta, în cazul lui Freud ar putea fi vorba de o rezervă ce ține de vremea din unghiul căreia consideră el fenomenele psihice. Într-adevăr, așa cum susține C. G. Jung, Freud rămîne un reprezentant al problemelor deschise de epoca victoriană, care este « o epocă a refuzării, a încercărilor chinute de a menține în viață, prin moralizare, idealuri anemice ale prosperității burgheze ». Se înțelege din această observație a lui Jung, că eforturile lui Freud de a sparge gîurile « discreției » (disimulării, ipocriziei, moralei) victoriene, nu au ce căuta în lumea caracterizată printr-o libertate absolută, în cadrul căreia crima singeroasă poate căpăta un sens quasi religios, eliberator, ceea ce Reinhard Laub, în *Filozofia lui Dostoievski*, numește *dionisismul* lui Dostoievski, o libertate contrară determinismului freudian) a personajelor dostoievskiene, neliniștitoare și misterioase — « misterul » lor nu e nici psihologic și nici moral-stigmatizat de indiscreție și auto-indiscreție, o indiscreție cu pecete de *numinos*, pe care Gide, impresionat de radicalitatea ei în opera lui Dostoievski, o numea doar ca « sinceritate ». Complexul Oedip și complexul de castrare îi găsesc mai cu greu clienți în societatea personajelor lui Dostoievski, sau numai foarte parțial, într-un restrîns spațiu al ei, poate, unde sălășluiesc « demonii », conspiratorii obligați la « discreție ». Afirmăției lui Gide apoi, că personajele dostoievskiene nu devin niciodată tipuri și simboluri, ci rămîn individualități, i se pot opune de exemplu personaje ca Ivan Karamazov sau Stravroghin sau Marele Închizitor, identificabile, prin prizma psihologiei lui C. G. Jung, cu arhetipul diavolului ca « cel de al patrulea » în quaternitatea, sondată de marele scriitor sub straturile cele mai profunde ale inconștientului colectiv. Pe de altă parte, psihologia lui Alfred Adler n-ar putea fi doar aplicată unor personaje ca Goliatkin din *Dubul*, Foma Fomici din *Satul Stepanikovo*, Omului din subterană, lui Raskolnikov sau lui Dolgoruki — adolescentul, în chiar diversitatea de elecțiune a acestora, adică în diver-

sitate de forme ale complexului de inferioritate și a compensației respective pînă la delirul voinței de putere pînă din aceeași insecuritate individuală grozavă! Iar caracterul derizoriu al omului nu este pus oare în frapantă lumină mai ales în cazul lui Goliadkin, al lui Foma Fomici și al Omului din subterană, cu o nuanță comică nietzscheană poate, căci totuși Adler crede în puterea omului de a-și depăși ridicolul?

Analiza psihologică a lui Dostoevski mai poate fi înlesnită în fine cu ajutorul demersurilor axiologice și ontologice care trimit spre psihologie sau se revendică de la psihologie, demersuri cu caracter pneumatologic, întreprinse de un Kierkegaard (cu privire la conceptul de spaimă) sau de către Unamuno (cu privire la sentimentul tragic al existenței), sau de Max Scheler (cu privire la iubire și cunoaștere, la resentiment ori la sentimentul rușinii), sau de un Karl Jaspers (*Psychologie der Weltanschauungen*). Căci psihologicul, în accepția modernă, e mai profund chiar decît conștientul și inconștientul. În studiul său consacrat lui Dostoevski, unde consideră pe autorul rus drept un precursor al psihanalizei și psihologiei profunde, Jacques Madaule descoperă în opera lui Dostoevski un conflict mereu deschis între progresul pneumatologic și caracterul inalienabil al libertății. *Poseđații* pun în evidență sensul pneumatologic și deci nu psihologic al opereii lui Dostoevski (pneumatologia fiind o știință a spiritului, după cum psihologia e o știință a sufletului ca atare). În Stavroghin se conturează imaginea îngerului căzut, susține Jacques Madaule: el a fost odinioară născut de o realitate care poate fi comparată cu viziunea sacră trăită de Lucifer înaintea căderii, ceea ce înseamnă că nu poate fi explicat fără ajutorul demonologiei. Dacă pneumatologia lui Dostoevski e o psihologie non-euclidiană, psihologia prințului Miskin determină în viața de rind a celorlalte personaje, în mijlocul cărora se află, reflexiv celelalte existențe, adică a ontologiei lui.

Distincția pe care o face Jung între scriitorul vizionar și scriitorul psihologic (pornind de la tipologia lui Schiller, care deosebea între *naiv* și *sentimental*), e valabilă în cazul vizionarului Dostoevski și din punctul de vedere al arhetipului Virstei de aur, prezent în gîndirea sa utopică. Viziunea Virstei de aur e obsesivă la Dostoevski, căci ea revine în *Demonii* (vizul lui Stavroghin), în *Adolescentul* (vizul lui Versilov) și în *Vizul unui om ridicol* — de fiecare dată deci ca vîș (în sensul propriu al cuvîntului), cu pandantul său raționalist utopic, într-o pornire anti-utopică, în ipoteza lui Versilov și apoi în ipoteza Omului din subterană. Firește, Dostoevski a fost puternic influențat de Utopia lui Charles Fourier, ajungînd chiar pe punctul de a plăti cu viața, alături de Petrasievski, această pasune de tinerete; dar oare nu mai curînd nostalgia utopică adînc înrădăcinată în subconștientul său l-a îndreptat spre ideile lui Fourier? În orice caz, critica sociologică a opereii lui Dostoevski trebuie să țină seamă în primul rînd de prezența utopismului în scrierile sale. Viziunea Virstei de aur e îndeajuns de complexă, ca să comporte, în mitologia dostoevskiană, trei trepte:

1. *Imaginea paradiziacă-senzuală*, mai deplin dezvoltată în *Vizul unui om ridicol*, ca o pastorală aproape libertină, dacă pictorul Claude Lorrain (al cărui tablou din Muzeul din Dresda, *Acis și Galatea*, a inspirat atît pe Dostoevski cît și pe Stavroghin și pe Versilov) ar fi trăit cîteva decenii mai tîrziu, în secolul al 18-lea... Așa dar o însuși în arhipelagul grec, cu tîrmuri fermecate, de stînci și plante îmbăcătoare, scăldate de valurile de smarald, unde sub scutul soarelui binefăcător se bucură inocent de viață, cîntînd în coruri suave și iubindu-se fără griji, ca florile, oameni frumoși care nu cunosc alte sentimente decît fericirea, a căror singură trăsătură de caracter este candoarea, a căror singură cunoaștere este comuniunea deplină cu natura, ceea ce îi dispensează de știință și de religie. Putem identifica o răsfrîngere a acestui arhetip utopic în imaginația, de astă dată într-adevăr edenico-libertină (tributară Secolului Luminilor, dar împotriva moralei filozofilor, cu excepția lui

Rousseau), din opera postumă, abia în anii din urmă scoasă la lumină, a lui Fourier *Le Nouveau Monde amoureux*, unde însă dragostea e cu mare atenție codificată, în structuri și ierarhii descinse terminologic din romanul pastoral *L'Astrée* al lui Honoré d'Urfé. Amorul liber și colectiv din utopia postumă a lui Fourier, ce corespunde *sentimental* cu utopia publicată în timpul vieții lui, trebuie pusă în relație nu cu etica lui Dostoevski, ci cu o observație pe care o făcea André Gide, că în romanele scriitorului rus aproape toți eroii sunt poligami! Așa cum problematica sexuală implicită în viziunea Virstei de aur a lui Dostoevski, în sensul eliberării de complexe, revine la începutul secolului nostru în lucrările lui Wilhelm Reich, care simte nevoia să se sprijine, cel puțin în una din aceste lucrări, pe cercetările etnologului B. Malinowski asupra Trobriandezilor, care trăiau într-o reală Virstă de aur pînă în momentul coruperii lor de către « misionari și alți briganzi albi »: nu altfel au fost corupți inocenții Virstei de aur dostoevskiene de către « omul ridicol ». În Rusia însăși, această morală sexuală « edenică », dar cu tentă realist-utopică de astă dată, s-a bucurat de condelul Alexandrei Kolontai (mai cu seamă în propaganda din literatura ei, de genul navelor *Dragostea a trei generații*). Bine înțeles, în zilele noastre atît problemele puse de sexologul Wilhelm Reich cît și vederile Alexandrei Kolontai apar uneori depășite de realitate, așa cum ni se oferă în opera lui Dostoevski, își păstrează prospețimea, confirmată fiind de următoarele aserțiuni recente ale lui Mircea Eliade: « noi am avut dovada că o generație tîrîră, descinzînd din zece generații creștine, protestante sau catolice, a redescoperit dimensiunea religioasă a vieții cosmice, a nudiității și sexualității. Și aici, eu protestez împotriva acelor care consideră tendința spre sexualitate și orgie a hyppilor ca făcînd parte din mișcarea de liberare sexuală din lumea întreagă. În cazul lor e vorba mai ales de ceea ce s-ar putea numi « nuditatea paradiziacă » și uniunea sexuală ca ritual. Ei au redescoperit sensul profund, religios, al vieții. După această experiență, ei s-au dezbărat de tot felul de superstiții religioase, filozofice, sociologice. Sunt liberi. Au redescoperit dimensiunea sacralității cosmice, experiență demult abolită, încă din vremea Vechiului Testament ».

2. *Intermediul ateist*, în ipoteza lui Versilov, personajul abstract, « fantastic »: « Oamenii ajunși orfani se vor stringe unii într-alții, tot mai aproape și mai afectuos: se vor prinde de mîni, înțelegînd că de acum înainte ei sunt totuși unii pentru alții. Atunci va dispărea marea idee a nemuririi, iar va trebui înlocuită cu altceva; întreaga dragoste excesivă pentru cel ce are însăși nemurirea se va întoarce asupra nărilor, lumii, oamenilor, orice fir de iarbă... Ei se vor trezi și se vor grăbi să se îmbrățișeze unii cu alții, se vor grăbi să iubească, știind că zilele lor sunt efemere... fiecare copil va ști și va simți că orice om de pe pămînt îi e un tată și o mamă. Mîine e poate ziua cea din urmă, își va spune fiecare privind apusul soarelui; voi muri; dar ce importantă are: ceilalți vor rămîne și după ei copiii lor — și acest gînd că ei vor continua să se iubească și să tremure unii pentru alții, va înlocui idea reîntîririi de după moarte ». Ceea ce constituie cadrul sentimental pentru o utopie eroică, în sens prometeic. Și în cele din urmă:

3. *Palatul de cristal*, utopia declarată, scientizată, riguroasă, teapănilă, coercitivă, cu ură și disperare proclamată de Omul din subterană. Cîtețînă complex debarasați de anumite tendințe periculoase, deoarece simțul comun și știința au ispirat opera de reeducare umană, împingînd indivizii pe calea normală. Oamenii vor afla că de fapt nicodată n-au fost înzestrați cu calități normale. Oamenii vor afla că se trece prin cap, și că ceea ce ei săvîrșesc acum e conform nu voinței lor ci legilor naturii. Încît de acum înainte toate acțiunile umane vor putea fi calculate cu precizie, după legi riguroase, în mod logaritmic, astfel că nici o aventură,

nici o acțiune înafara calculului nu mai este posibilă. Vor apare noi raporturi economice, fixate la rîndul lor matematic, în așa fel că vor dispărea toate problemele, căci au fost descoperite toate soluțiile. Probabil însă că totul va fi extrem de plic-ticos, de să-ți vină să-ți înfigi ace în carne. Ca și de voință, omul va fi despușiat de dorință, datorită faptului că se vor fi descoperit legile așa zisului liber-arbitru individual (nu Orwell spune toate acestea?). Așa dar o societate fixată, absolut rigidă, anistorică, raționalizată prin abolirea înconștienței și conformă, prin absolutate, structurii schizofrenice a conștiinței utopice (cărora optimismul Ernst Bloch încearcă să-i opună spiritul utopic dialectic constructiv, prin desființarea ideologică), o conști-nță încă vie la Fourier, cel pe care l-a cunoscut Dostoievski, cum l-a cunoscut și pe adversarii lui, care l-au furnizat viziunea „plictisitoare” de mai sus. Căci, după Fourier, una din primele măsuri prevăzute în „statul societal” va fi adoptarea unei limbi unitare, provizorii, o limbă generală, pe care copiii s-o învețe de mici, ca astfel, fără să mai prădă vremea învățând alte limbi (ocupăție parazită, ca multe altele ce trebuie desființate), să poată comunica cu toată specia umană.

Pentru că însă lumea personajelor lui Dostoievski e un univers al libertății epice absolute, prin chiar structura contradictorie a acestor personaje, a căror libertate interioară capătă adesea un adevărat caracter metafizic (nu e vorba oare aici tocmai, de un impuls anti-utopic exacerbat, în mod paradoxal implicit chiar în viziunea Virstei de aur, unde el n-a prevăzut nici o „organizare”, ba chiar împotriva, doar aceeași libertate cosmotică, în *nucă*?) — lumea aceasta anti-utopică se cere cu deosebită atenție confruntată cu acele utopii care-i sunt cel mai adecvat contrare. Căutînd prin urmare contrarul utopic pe deplin adecvat, cercetarea se poate opri, să zicem, la un autor ca Dum Deschamps, a cărui utopie e puternic colorată metafizic, în pofida împrejurării că este un produs al Secolului Luminilor. Dum Deschamps refuză ideea unui Dumnezeu calificabil, căruia li substituie Nimicul (neantul), ca imanență a Totului universal, încît să-a putut spune despre concepția lui că ar reprezenta un fel de „ateologie negativă”. În utopia sa — nu lipsită de tentă Rousseau-istă — omenirea își pierde individualitatea, oamenii începînd să semene între ei nu numai moral dar și fizic. Comerțul se reduce la schimburi elementare, cultura intelectuală și economică se aplică doar produselor naturii cele mai simple. Statul dispare, proprietatea e colectivă, uniunea sexelor cu totul liberă. Bibliotecile sunt arse. Deci o regresie deliberată, „calculată”, spre o Virstă de aur rațională deși anti-intelectuală. O stare de natură „la rece”, contrară lumii personajelor lui Dostoievski, atît de pasională, de fierbinte, căreia apocalipsa îi este imanență (Spengler zice despre suferința lui Dostoievski că e „apocaliptic”); lume ce nu reprezintă o Comedie umană, ci o Tragedie umană (Saint-Juri zice: „Le calme est l'âme de la tyrannie, la passion est l'âme de la liberté”).

Primii care au pus accentul și au dezvoltat ideea vizionarismului mesianic apocaliptic și totodată tragic al operei lui Dostoievski (desigur și sub impulsul lui Vladimir Soloviev, care în „Al treilea discurs asupra lui Dostoievski”) îi relevă tendințele eschatologice ale unor simbolizii ruși, adică înfrîngîrile de marele lor predecesor — un Alexandr Blok, un V. Briusov, un Andrei Bili, un Merejkovski, un Ivanov, simbolismul sru fiind străbătut de religiozitate și profetism, adesea cu trimiteri spre utopia mistică. Pentru Bili, apocalipsa dostoievskiană cuprinde atât lumea tripurilor abjecte, a nebunilor, asasinilor și prostituatelor, cît și pe aceea a „sfîințitor”, atît idealul Sodomei cît și idealul Madonei, totul realizînd revelația prin simboluri. Pentru Viceslav Ivanov, care vede în scandal și catastrofă simbulore romanelor-tragedii dostoievskiene, acestea se structurează pe conflictul dintre demonic și divin, tristețea fără speranță și dorul de neînță revenind demonului, omul dostoievskian răspunzînd conflictului prin opțiuni metafizice.

Ortodoxul C. Mociulski, monografist important al lui Dostoievski (însușind în cercetarea sa ideile compatrioților lui, Soloviev, Berdiaev sau Hessen), relevă fragilitatea, precaritatea „cosmosului” dostoievskian, sub care clocește „haosul”. Însă o perspectivă mai largă posibile interpretări ontologice a lui Dostoievski, în cadrul ortodoxiei, se deschide prin gîndirea lui Bulgakov. În suferința rusească, susține S. Bulgakov, suferă atît de pătășa religioasă, dar fără disciplină culturală (Thomas Mann vede în lipsa disciplinii umanistice, marea diferență dintre Dostoievski și Nietzsche, spre deosebire congenere), conflictul între teism și panteism e deosebit de violent și distructiv, dînd naștere pe de o parte unui fanatism reacționar care se la drept creștinism, iar pe de altă parte unei nu mai puțin fanatice autoedificări a omului. Caracterul antinomic al conștiinței religioase constă în împrejurarea că pe de o parte Absolutul este Neantul Divin transcendent lumii, adică un principiu inexprimabil prin nici un *quid*, prin nici un concept împrumutat ființei create. Acest principiu este obiectul teologiei negative sau apophatică. Pe de altă parte, există posibilitatea de a cunoaște pe Dumnezeu și a comunica cu El, de a intra în domeniul teologiei pozitive sau cataphatică, cu ajutorul dogmei și mitului. Ființa sa creată fiind urzită din neînță, omul, în natura sa, are caracteristicele geniului și insignifiantei. „Sub-solul” său (Bulgakov vrea să sugereze aici stratul de existență propriu Omului din subterană al lui Dostoievski) e reversul ființei, o cantitate fictivă care a dobîndit realitate. Dorința de a rămîne în propria sa („ipseitate”), de a se încheie în calitatea sa de creatură ca în absolut, înseamnă a căuta „sub-solul” și a se înrădăcina în el. Iată de ce personajul principal al acestui „sub-sol” este Satan, care se iubeste pe sine ca pe un Dumnezeu, care e înrădăcinat în egoismul său, prizonier în propriul său subsol. El a vrut să vadă în propriul său neant, totul divin. Păcatul, pe care Christos îl ia asupra sa prin puterea iubirii, nu îl mai este străin. Îl este propriu, cu toate că nu l-a făptuit, ci numai l-a luat asupra lui. Căci nu e vorba de o relație juridică, ci de una ontologică. Bulgakov negă însă existența unei *prăpăstii ontologice* între Dumnezeu și lume. Conform apoi lui N. Berdiaev, omul e o dublă entitate, trăind totodată în fenomenal și în numenal. Numenal poate irumpe în fenomen, lumea invizibilă în lumea vizibilă, lumea libertății în lumea necesității. Această victorie a spiritului asupra naturii se săvîrșește în simpatia și iubirea triumfînd asupra izolației. În comuniunea dintre „Eu” și „Tu”.

Demonii, zice Berdiaev, Dostoievski arată cum odată cu supremăia libertății irraționale, realitatea începe să se dezintegreze și revine la haosul primitiv. Iar S. Hessen distinge în cei trei frați Karamazov, Dimitri, Ivan și Alioșa, personificări ale celor trei grade ale Binelui și ale celor trei tentații ale Răului care le corespund, de la morală naturală la imperativul categoric kantian și apoi la iubirea gratuită.

Catolicul Romano Guardini, de asemenea un important exeget dostoievskian, pretinde că cei trei mari romantici, Kierkegaard, Dostoievski și Nietzsche lichidează epoca modernă și, prin viziunea lor ontologică, anunță perioada viitoare. „De esența cea mai profundă a omului, zice el, ține proprietatea acestuia de a depăși limitele care îi sunt impuse. Libertatea de a se avînta primejdios dincolo de uman este una din definițiile cele mai semnificative ale omului”, iar apoi: „În mijlocul unei situații omeneste confuze și moral foarte tulbură, apare un principiu solid, pe care gîndirea cu greu ar putea să-l precizeze, dar care se afirmă, nici de cum ostil ci superior simplei distincții dintre bine și rău”. În acest sens vede de pildă Guardini viziunea extatică a lui Kirilov dinaintea crizei de epilepsie, ca o *ascensiune ontologică* (în evident contrast cu interpretarea atît de fundamentală a sinuciderii lui Kirilov, din *Le Mythe de Sisyphus*, la lui Camus). Angelitatea lui Alioșa — ca formă de întreprinditate — îi apare în lumina faptului că a spune totdeauna adevărul nu înseamnă pur și simplu sinceritate, ci constituie mijlocul superior de a săvîrși un

act religios: el nu este îngerul dulce-feminin de la sfârșitul Evului Mediu, ci heruvimul redus la din creștinism primitiv și din plinul Ev Mediu. La Alioș, adevărul e o expresie a ontologiei lui — a apartenenței lui divine, care nu mai are nimic comun cu psihologia și morala —, ceea ce nu-l scutește neapărat de a se pomeni uneori pe pragul căderii. Cu implicații algerice bine înțelese, Romano Guardini interpretează figura prințului Mișkin ca un simbol al lui Christos (așa cum reiese de altfel din *Căutările* lui Dostoievski, prințul Mișkin trebuia să reprezinte pe Christos, dar în versiunea definitivă a *Idiotului*, Dostoievski renunță la tentația de a scrie un roman asupra Mintuirii). Mișkin, zice Guardini, are sentimentul alterității lui ontologice și ca atare e un obiect de « scandal » pentru ceilalți: « Însă forța poate cea mai misterioasă a lui Dostoievski e aceea de a face să apară în cadrul unei existențe umane o viață neumană, mai degrabă infra-, sau extra-, sau supra-umană. Dar nu prezentându-ne făpturi fantastice, ca cele îndrăgite de romantici. Ci dimpotrivă, un om care se află în fața noastră, care e solid construit, determinat în realitatea sa de individ, un om care trăiește, acționează, care are un destin și din care ținește totuși imaginea unei existențe care e însăși nu mai este umană ». Psihologic, continuă Guardini, Mișkin e o imposibilitate, el nu poate fi înțeles decât doar ca existență teandrică. Originalitatea sa constă în a nu putea fi cuprins decât în cadrele analizei estetice.

Dar o adevărată răsturnare s-a produs în planul ontologic al operei lui Dostoievski, atunci când, prin protestantul Karl Barth, gîndirea dostoevskiană a influențat puternic ea însăși o teologie. În revolta sa împotriva subiectivismului romantic al lui Schleiermacher, ca și a istorismului factologic « obiectiv », Karl Barth încearcă, pornind de la Kierkegaard, Dostoievski și Nietzsche, să-și fundamenteze, în comentariul la *Epistola către Romeani* a Apostolului Pavel, viziunea teologică. În *Römerbrief* așa dar, Dostoievski este autorul cel mai citat, mai mult decât Kierkegaard, Luther, Calvin ori Nietzsche, iar către sfârșitul operei lui, Karl Barth constată că se află în aceeași situație fără ieșire, în aceeași strîmtoare în ce privește problematica de nepătruns a vieții, în care se află cititorul romanelor lui Dostoievski la sfârșitul lecturii lor. E de văzut deci în ce măsură transpare prin această teologie, ontologia atît de sumbră a romanelor lui Dostoievski.

Karl Barth pornește de la încercarea de validare a spiritului, a supra-istoricității, a trans-umanului prin și dincolo de forma psihologică-istorică. Problematika autentic teologică și rodnică a Evangheliei începe, după Barth, dincolo de considerarea caracterului ei uman, acolo unde apare misterul de nedezlegat prin ipoteze documentare, acolo unde ochiul cuprinde esențialul, faptul, obiectul spre care trimit documentele umane. Bazele teoretice ale viziunii asupra lumii și divinității prin particularitatea considerațiilor psihologic-istorice trebuie definitiv părăsite.

Karl Barth tinde să spargă pansubiectivismul trăirii (Erlebnis) spre a ajunge la obiectivitatea cunoașterii. Cunoașterea ontologică (Erkenntnis des Ursprungs) sau relația divinității cu lumea, lată tema unică și aceeași în jurul căreia se rotește filosofia și gîndirea biblică. Astfel cadrul conceptual al gîndirii lui Karl Barth prezintă un dualism radical, cosmic-eschatologic. Două lumi, un eon perisabil și un eon victor, stau față în față. Fiindcă lumea aceasta e atotputernic dominată de eros, de impulsul vital (o lume a naturii și istoriei, îngredită în spațiu și timp, a cărei ființare (Dasein und Sosein) nu poate fi concepută decât materialistic-biologic-economic.) ea este cu totul supusă nestatornicilor, nimiciilor și morții. De aici uriașă umbră a desăvîrșirii enigme ce se așterne peste toate evenimentele terestre (artă, știință, morală, religie), împalindindu-le, decolorîndu-le, umbră care de la lov pînă la Dostoievski n-a rămas ascunsă nici unei priviri, în afară doar de condamnatul optimism al progresivismului occidental. Iată de ce, această lume

nu poate fi privită și concepută ca normală, creată de Dumnezeu, ci numai ca una degenerată, desprinsă de Dumnezeu. Păcatul original trebuie înțeles nu ca un fapt istoric singular, ci ca o cădere de dinainte și de peste timp, ca o dispoziție transcendentă a istoriei umane. Acestei lumi și acestui om i se opune, într-o deosebire calitativă infinită, într-o fundamentală tensiune, polaritate și antinomie, celălalt eon, Dumnezeu viu. În contrast cu orice ființare, un total-altceva (das Ganz-andere, *totaliter alter*); în contrast cu orice relativ, absolutul; în contrast cu tot ceea ce e dat, ipoteza; în contrast cu conținutul oricărui a fi, existențialul; în contrast cu orice evidență, necunoscutul; în contrast cu orice aici, incomensurabilul acolo; în contrast cu orice creatură și deci necesităd mintuirea, împărăția creației și a mîntuirii; în contrast cu orice obiectitate și perisabilitate, lumea originii și a țelului. Nu există nici o continuitate între noul Eon și vechiul cosmos, ci numai un contrast ce nu poate fi depășit. Realitatea acestei lumi, care se mișcă în sine, se află totuși, tocmai fiindcă e mărginită și îngredită, în relație cu acel total-altceva; căci ceea ce are o margine, are și un dincolo de această margine. Eonul lui *totaliter alter* (das Ganz-andere) este primar; este realul înainte dat, față de care noi calificăm această lume ca lume, și acest om ca om, dar nu de care suntem calificați ca lume și om. Însă nu este vorba aici de o simetrie între cele două lumi, ci de un conflict mîndan declarat, în sensul impulsului spre unitate a unei nesfîrșite supremații, în sensul anulării unei lumi prin cealaltă.

Religia, evlavia, este încercarea omului evlavios de a găsi drumul direct spre Dumnezeu, spre lumea cea nouă, încercare sorită eșecului și în mod necesar repetată întru eșec. Căci lumea lui Dumnezeu însăși nu se află aici, ea și-a lăsat aici doar negativul ei. Nici o funcțiune umană nu poate scoate din sfera păcatului și morții, nici măcar conștiința noastră religioasă. În aceasta constă tragica paradoxie a religiei, încît starea de religiozitate este de fapt o stare de criză. Religia este locul în care ne întîmpină nu omul sănătos, ci omul bolnav, unde auzim nu armonia, ci disarmonia tuturor lucrurilor; unde ni se revelează nu pacea, ci sfîșierea omului. Religia nu este prietenul, ci dușmanul care apare cel mai ca inamicul mascat în prieten al omului. Religia nu poate fi trăită ca o bucurie, ci trebuie suportată ca un jug de neînlăturat. Realitatea religiei este groaza omului față de sine însuși, față de baricada care desparte pe om de Dumnezeu. Karl Barth a deschis lupta împotriva concepției romantice pietistice, în care cuvîntul Religie e înțeles exclusiv ca latură uman subiectivă a relației cu Dumnezeu, indiferent dacă trăirea subiectivă își are criteriul mai mult în sentiment sau în voință sau în gîndire. Rădăcina întregului rău constă în confuzia dintre evenimentul divin și trăirea religioasă, în întemeierea adevărului credinței în faptele psihologice. Căci nu există nici o cale spre Dumnezeu care să pornească de la om nici prin artă, nici prin știință, nici prin morală, nici prin religie; ci numai calea care pornește de la Dumnezeu spre om, și această cale este Christos. Iar scandalul venirii lui Christos e imens: El n-a apărut ca purtător al unei puteri manifeste sau oculte, ca genul religios, înarmat cu o deosebită forță a conștiinței divine sau a unui eroism religios-moral, care să treacă drept ultima expresie a evlaviei culminante; mai cu seamă nu omul evlavios, ideal, iluminat. Dimpotrivă, ca un contrast al aloguerului fiu al lui Dumnezeu; care demască definitiv flecăreala evlaviei; în anonimatul său, în incognitoul său, un paradox, un absurd, o jignire; în infernul solidarității sale cu toate păcatele și slăbiciunile cărnii, o mărime pur negativă, lipsită de predicatelor pozitive ale gloriei.

După Karl Barth, credința este momentul în care omul, ca o creatură neutră și dubioasă, în extremă sa confuzie și ruptură, devine pentru el însuși o problemă (pornind nu de la altitudinea religioasă, ci direct din lumea păcatului și suferinței, fără masca ființei deosebite împodobită cu evlavie), cînd, strivit de zădărie, la

LUMEA CA TEATRU

marginea prăpastiei, omul cutează să se arunce în necunoscut, în vid, și acolo plutind peste genune e prins strâns de mina lui Dumnezeu, atunci crede cu adevărat. Căci credința nu este ceva psihologic localizabil, ci un vacuum.

Iar Biserica nu trebuie să se substituie justiției divine sau celei umane. Iată de ce, inseparabilă de om și de lume, doar relativ diferită de aceștia, biserica se află în absolut contrast cu Dumnezeu. Fiindcă ceea ce a fost zidit în acest eon, oricât de fenomenal ar fi din punct de vedere cantitativ și calitativ, nu constituie niciodată împărăția Domnului, ci veșnic Turnul lui Babel. Sau, pentru a întrebuița formula prin care Camus definește poziția lui Dostoievski ca scriitor al absurdului: « existența este înșelătoare și eternă ».

În analiza operei lui Dostoievski, personajele și faptele scandaloase ale romanelor sale au fost trecute prin filtrul radical al acestei dialectici negative pe care ele au provocat-o, tocmai spre a-și verifica teoretic ontologia, de către colegul lui Karl Barth, teologul Eduard Thurneysen, care notează faptul că personajele dostoievskiene ne întîmpină încă de la prima lor apariție cu o stranietate și o dimensiune totuși ciudată de apropiate nouă, ca un dublu al nostru ce ne tulbură pînă la nesiguranță, silindu-ne să simțim enigma propriei noastre existențe.

De ce se simte prințul Mișkin străin în existență? Fiindcă e permanent confruntat cu caracterul problematic al existenței (clipa de iluminare a epilepticului nu aparține nici psihologiei, nici extazului mistic, ci confruntării cu neantul; dar peste tot, aici, psihologia se autoanulează, căci trăirile și faptele răspund față de ceea ce matematicienii numesc un punct de fugă). Ca și Mitia Karamazov, ca și Raskolnikov, el trebuie să răspundă mereu față de ceva care ține de un misterios « dincolo », ceva de dincolo de o prăpastie pe care omul nu o poate trece. Mișkin nu simbolizează pe Christos, ci cumva îl anunță, cuvintele și actele lui trimițînd indescryptibil spre sensul existenței, spre divin.

Radicalitatea pasiunilor dostoievskiene este pentru Thurneysen o mărturie a radicalității vieții: ceea ce îi apasă e ceva transcendent apăsător. Cu cît sunt mai ancorate în real și în terestru, cu atît dezvăluie într-însele ceva violent nereal și nepămîntean. În personajele lui Dostoievski, Dumnezeu se manifestă ca jenă existențială, ca neliniște, ca abrogare a lor, căci nici un pas omenesc nu duce spre Dumnezeu, omul fiind nevoit să aștepte doar revelația. Omul e nevoit deci să accepte un Dumnezeu profund problematic, inconceptibil și incongnoscibil, plasat dincolo de abisul de netrecut, de golul dintre om și Dumnezeu. Discuțînd mereu probleme religioase, omul dostoievskian e însă convins în adîncul său de inutilitatea acestor discuții, care nu fac decît să plaseze pe Dumnezeu în această lume, în sfera cunoașterii umane. Legenda Marelui Inchizitor fiind o demonstrație a faptului că în religie și Biserici se ascunde de fapt necredința și revolta împotriva lui Dumnezeu. A crede, înseamnă a te arunca în prăpastie, problematica religioasă e un chin, iubirea de oameni scăldată în lacrimi de durere.

Nici psihologia, nici morala, nici pedagogia, nici religia nu au prin urmare ce profita din opera lui Dostoievski, din romanele lui în care omul stigmatizat de numinos se confruntă cu non-euclidianul. Iar demonstrația teologică protestantă a lui Thurneysen nu are nici o valabilitate, firește, nici pentru un ortodox, nici pentru un catolic, nici pentru un ne-creștin, nici pentru un indiferent religios, ni pentru un ateu.

În schimb, critica ontologică se simte poate mai acasă, mai confortabil, în opera scriitorului rus, decît critica psihologilor sau decît aceea a sociologilor, nu din vina lor desigur, ci din cauza caracterului înșuși al acestei opere.



FUNDAMENTALE PROIECȚII EUROPENE

Curajul marilor spații

Ca într-un pariu fertil, urcă pe zid monstrul magnific care a înghițit zece ani de aprigă trudă.

Nu e un *happening* năzdrăvan, nu e un carnaval cu învolburări baroce; extinsă astfel, luxuriant, pe etaje întregi, pentru nevoile filmării, tapiseria înfășură în exterior clădirea Teatrului Național, — cum în Renaștere, prodigioase, cortegiile îmbrăcau strada și piețele. Sărbătoarea culorilor e, aici, totodată operă, care proclamă durata efortului; și epica lui, vibrând de curajul marilor spații.

Ardentă sfidare — « Inima-mi bate mai iute în fața marilor ziduri », spunea Delacroix; îndărătnică nerăbdare, a golului, pe care artistul trebuie să-l nege, și asume totodată, în imagini: severă, totuși, în insolitul acestei

nemăsurii, — la o scară unde imprevizibilul dificultăților germinează obiectiv și tenace.

Fumegos de expansiuni viitoare, proiectul, unind prudența cu surpriza radicală, austeritatea cu o indicibilă acrobație: măriri, imens laborioase, — în codul lor precis, lizibil, nu mai puțin asemenea cotelor de nivel dintr-o himerică geografie.

Și jocul între neîncheiat și finit renaște pe un atît de amplu front, în această cușcă fantastică, — războiul de țesut care să îngăduie creșterea unei lucrări de 170 de metri pătrați; pictorii, Ciubotaru și Gabrea, o reinventează pas cu pas: nu *transpun*, pur și simplu, un proiect.

Departe de un orgoliu plat al cantității, curajul mării dimensiuni înseamnă, în astfel de tapiserii, un stimul neobosit al încordării creatoare.

Iată, se taie firele care-o ancorau pe război, tapiseria se eliberează, ca și pictorul, peste al cărui creștet au trecut, lungi, anii. Dar niciodată, oricît s-ar voi despovărat, el nu va putea fi *dincolo* cu totul de această operă enorm consumtivă.

... Cum să rostești vertiginosul, irepresibilul acestei cataracte, și fantasticul Turnului, foșnind oracular? Giganticele lespezi ale stabilității istorice s-au pus în mișcare, o calotă ca de Pantheon roman e aruncată în hăuri. Lumile se desfac, în acest vârtej al imaginației disociative, pentru a se reuni din nou în fagurele *ochului*, în nucleul suprem al privirii...

E, în asemenea lucrări, un program de majoră cultură figurativă. *Teatrul*, tema tapiseriei lui Șerban Gabrea și Florin Ciubotaru, a devenit însuși universal; supus unui proces de fracturări și acute recompuneri, unui travaliu care trece logica arhitecturilor exploziv segmentate, cosmicul lor carnaval, în însăși alcătuirea anatomilor. Deschise, sub săgetările unor

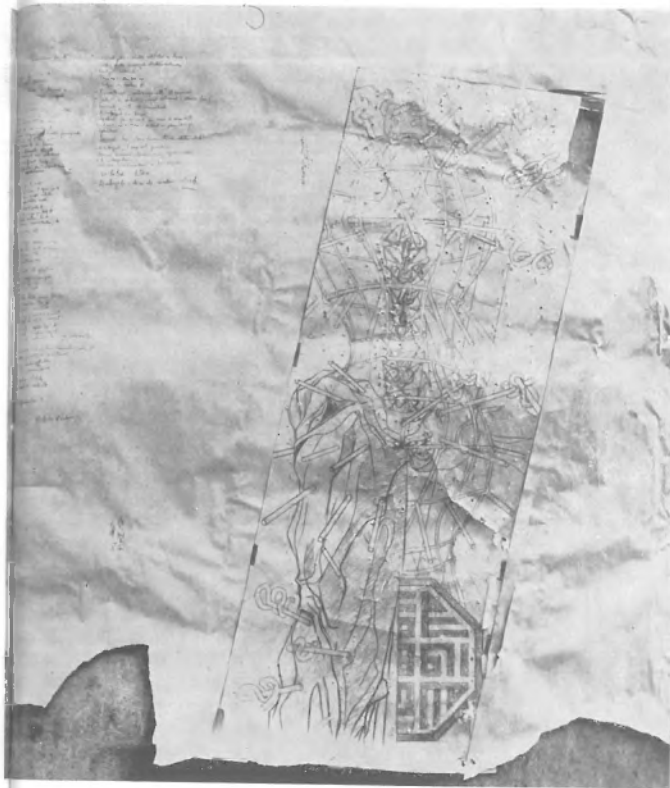
vectoriale tensiuni, ori ermetic înfășurate în milenii, ca niște oarbe mumii, trupurile se vădesc, în definiția lor ultimă, un condensat de ficțiune...

Livrescul și vitalitatea sînt aici termeni interșanjabili. Tot muzeul tapiseriei, cu mostre pretutindeni culese — de la arta coptă la gotic și pînă la Dubuffet —, își poartă, fără risc, larva diafană, curios împachetată, prin acest spulber colosal, prin această grindină delirantă. Roind, artă și viață, astfel reconciliate, înspre emblema fundamentală care e *mîno*.

Robust și totuși transparent pentru cuget, impactul unor astfel de izbînzî depășește discriminațiile îngrate, specializările factice. Spectacular, pariul lor victorios, curajul lor îngîndurat e test pentru un nivel de civilizație.

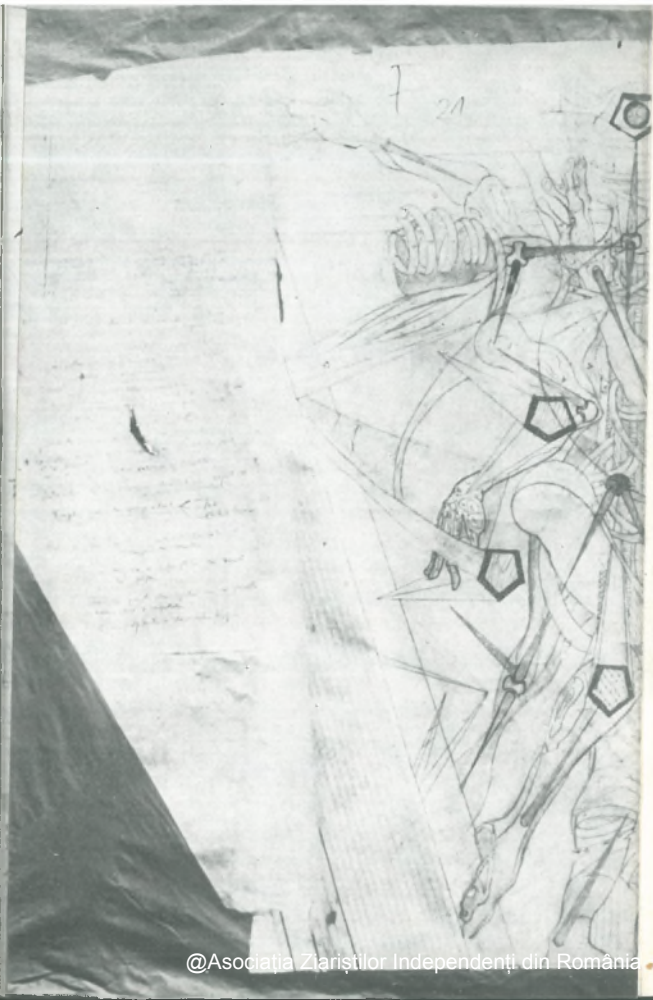
DAN HĂULICĂ

Fragmente din textul filmului de artă «Curajul marilor spații», —despre Tapiseriile Teatrului Național din București — Studioul «Al. Sahia», în regia lui Mirel Ilișiu (1979).



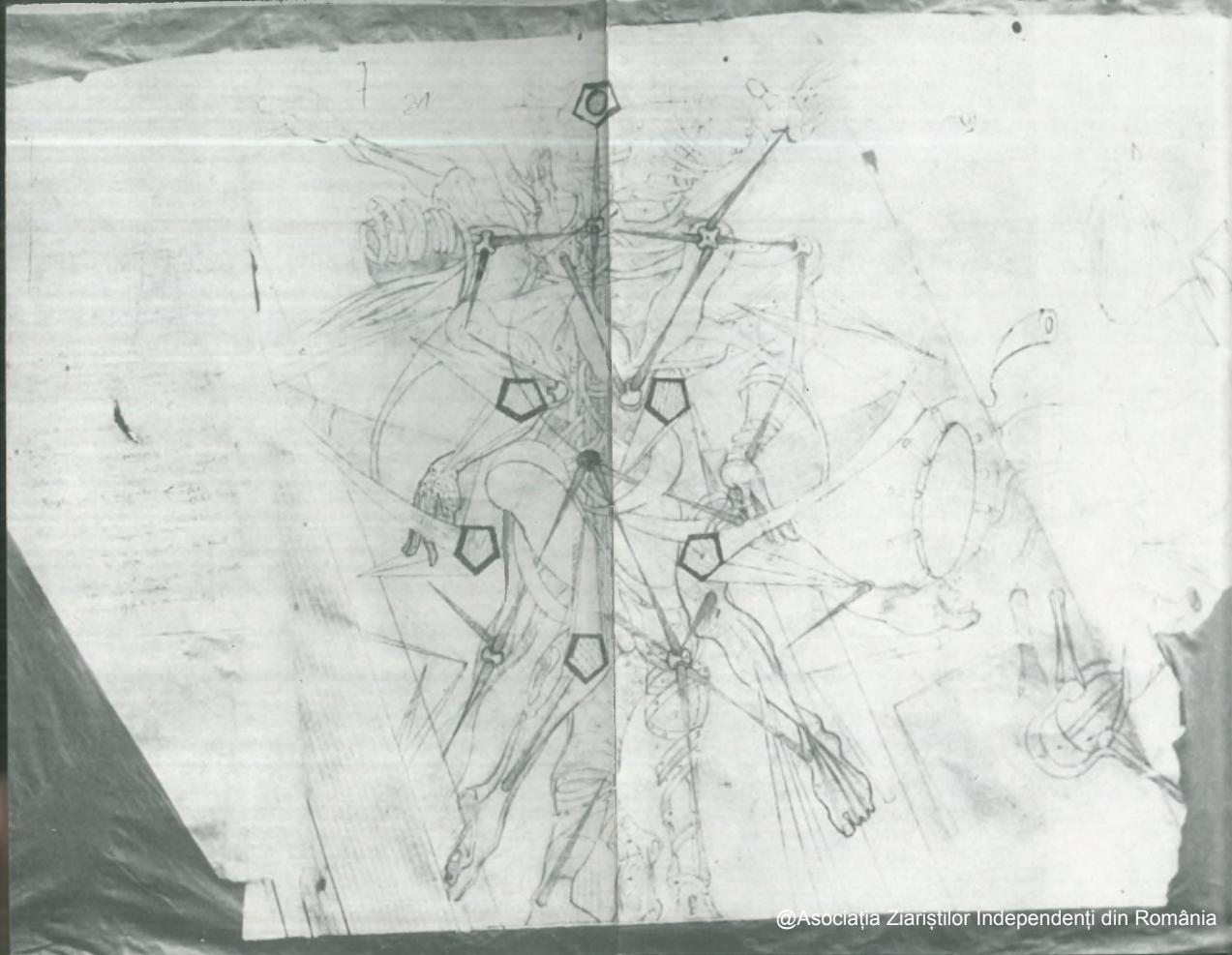






23









Tapiseria TEATRUL
de FLORIN CIUBOTARU și ȘERBAN GABREA

Haute lice, 168 m², dintr-o singură bucată

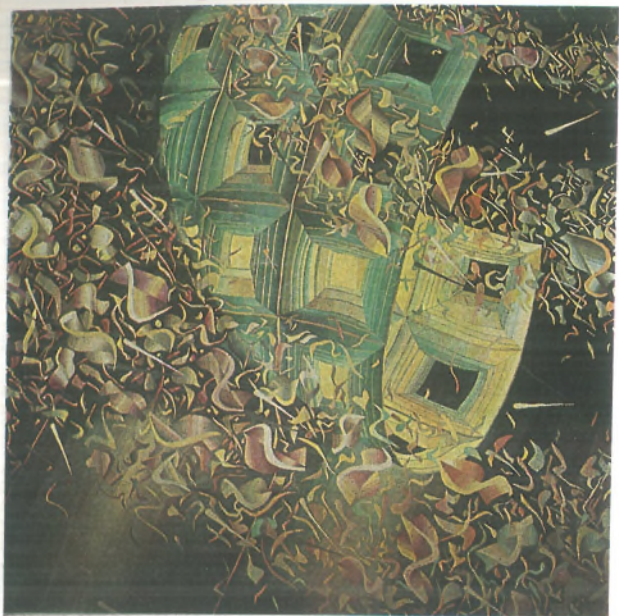
Material: lână; firul țesăturii e compus din 4 fire, fiecare cu nuanța lui. Întinderea gamei se poate estima la 800 combinații de tonuri.

Toate etapele — începînd de la alegerea materialului, vopsitul lînii, realizarea cartonului, pînă la urmărirea îndeaproape a țesutului, desfacerea și reluarea unor porțiuni din lucrare — s-au efectuat sub îndrumarea și cu participarea directă a artiștilor.

1969—1979, pentru Teatrul Național «I. L. Caragiale» din București.

Imaginile color:
OCTAVIAN STĂCESCU, ATANASE CARTOIAN
și ing. RADU ȘTEFLEA
Imaginile alb-negru:
ATANASE CARTOIAN





O uriașă inimă gînditoare

«Rasa noastră care o văzut că munca ei este periodic culcată la pămînt de seismica politică, a căpătot prudențe și construiește minuscul, solid și pitit la munte»

G. CĂLINESCU

Ceea ce m-a tulburat întîlnind această abruptă observație a marelui critic, a fost mai pușîn melancolia cărturarului aruncînd o ochire asupra propriei noastre culturi, cît zvonul hărniciei întreprinzătoare de vaste proiecte, care răzbate din acele rînduri. Constatarea lui G. Călinescu nu admonestează și nu proiectează o perspectivă fatal unilaterală, ci este menită să inducă gustul sintezei monumentale, pasiunea pentru gestul cultural de vastă cuprindere, și poate, în primul rînd, nădejdea în construcția spirituală totalizatoare. Altfel spus, remarca pertinentă a criticului nu planează pe versantul unei conduite culturale univoce, ci propune complementaritatea celui alt versant, al *operei de anvergură*.

Observăm cum prudentă și îndrăzneala nu se exclud, ci, împletindu-și rosturile, participă la dăinuirea, cît și la propulsarea în lume a unei civilizații.

Demersul prudent al spiritului, așa cum observă Călinescu, construiește temeinic fixînd balizele de lumină în istoria culturii unui popor. Virtutea de aur, proprie acestei atitudini este *răbdarea*, prin care opera se construiește fără emfază, în deplină bună cuviință a tradiției, cu măreția profundă a simplității. Temeiul acestei răbdătoare probității este sentimentul unei comunități mai adînci între culturi, conștiința împedează că înfăptuirile ei regăsesc substratul original al acestor culturi și perceperea clară a valorilor primordiale.

De aici o lipsă de precipitare în cîmpul afirmării valorilor și opțiunea pentru calmul lor.

De partea cealaltă, îndrăzneala exaltă spiritul la a tenta marile sinteze, născînd frumusețea insolentă a *operei de anvergură*. *Operei de anvergură* îi este proprie cuprinderea unor mari întinderi de cultură, familiaritatea zborului amplu, agerimea sezișării din înalt, a articulațiilor majore dintre culturi, temeritatea soluțiilor. Înălțimea și amplitudinea condiționează în spațiu gestul *operei de anvergură*; nerăbdarea rostirii îi determină timpul. Fervoarea totalizatoare, concluziile neașteptate, redactarea insolită, fac ca irumperea în cultură a acestui tip de operă să stîrneasce *nedumerire*. Nedumeririle pot naște tăgădă și apologie. În fond, însă, criteriul ireductibil al *operei de anvergură*, este chiar *anvergura ei*. Și această calitate, tăgăduită sau, dimpotrivă, elogiată, rămîne de neatins ca o evidență tainică.

Aceste modeste marginalii, la o aserțiune genială, le pun preambul unei contemplații, și anume contemplarea tapiseriei «Teatrul» de Șerban Gabrea și Florin Ciubotaru; ele au rostul, deloc ascuns, de-a proba criteriul *anvergurii*, ca fiind cel ce mi-a produs impresia de măreție, pe de-o parte, și de superioară pedagogie a creației, pe de alta.

Voi face mai întîi o sumară trecere în revistă a criteriilor folosite, după părerea mea, restrictive, fie în elogiu, fie în tăgăduire. Iată, de pildă, poate prea puternic apăsate, dimensiunea de 170 m², capacitatea ieșită din comun a autorilor de-a stăpîni această dimensiune, timp de zece ani, cît a durat execuția, bogăția și fastul rezolvărilor morfologice, «enciclopedismul» autorilor, înrîndirea cu realizările marilor epoci de creație medievală, luxuria sensurilor filosofice (pînă chiar la o metafizică a urzelii) ori consemnarea excesivă a spectacularului. Sau, pe de altă parte, nedreptatea reticențelor ce suspectează de *plano* marea dimensiune, asimilînd-o cu o megalomanie juvenilă, ori acuză exoterismul repertoriului simbolic, înrîndirea unor secvențe ale imaginii cu morfologiile unui Lurcat sau

Dali; ori însăși enorma dezinvoltură care le-ar contesta autorilor vocația de artiști ai tapiseriei.

Fetizișizarea obiectului supus contemplației, atitudine care dilată abuziv obiectualitatea contemplată, opacizează lucrarea spiritului. Hipostazierea obiectului naște în contemplație o percepție *hipnotică*, întunecând recepția limpede și gravă a gândirii plastice, instaurându-se cu agresivitate ciclopică în conștiință.

Patima întunecă ochiul iubirii, iar sensurile se retrag tăcute.

Să ne asumăm, deci, riscul privirii genuine și să contemplăm din nou acest întins fagure de lână. Vom avea aproape simultan o percepere largă a întinderii colosale a obiectului și o percepție *pulsatorie* a scenariului morfologic. Lucrarea se măturisește în cîmpul văzului ca fiind, la nivelul primei percepții, o articulare a două ritmuri esențiale: ritmul grav și majestuos al dimensiunii globale, a obiectului, în instalarea sa spațială; și ritmul alert, asemeni unei nebuloase pulsînde, a formelor care-l ocupă.

Dacă, însă, ne situăm privirea, în *intersecția* acestor două mișcări ritmice, vom percepe obiectul ca uimitor de ușor, și-l vom resimți planînd lin și transparent, pe cerul înțelegerii noastre.

Colosul și somptuosul, devenind transparente, vor elibera un *model mental*, împreună cu o întreagă corolă de sensuri. Lucrarea se va dezvălui ca fiind întruparea unei nobile ambiții, aceea de a *recupera* într-o temerară sinteză, două atitudini europene, fundamentale, și anume *titanismul problematic*, pe de-o parte, și *contemplarea hipostazei* pe de altă parte.

Întreaga înfăptuire se construiește pe o dramatică și superbă *încordare*, și în albia acestei încordări, deabia, se desfășoară scenariul ontologic al efortului de sinteză.

Tema lucrării, teatrul, în viziunea autorilor săi, se dilată problematic înspre zonele profunde și esențiale, ale *meditației* asupra *limbaajului*, depășind orice reprezentare *tautologică* a ideii de teatru, spre a se situa în descripția unui spectaculos mod de gîndire plastică.

Pe toată întinderea celor 150 m², gîndirea făptuind o sinteză, se *descrie* pe sine, cu o obstinație ce pare a-i exorciza cea mai mică șovăire. În loc de a reprezenta teatrul, sub diversele sale accepțiuni, dealtfel subliniate de comentatori (teatrul stare carnavalescă a lumii, lumea spectacol al făptuirii umane etc. . .) tapiseria *devine ea însăși* gîndirea unei ample sinteze, înfățișîndu-ne imaginea fulgurantă a unui model de gîndire plastică *în acțiune*. Și poate că cei zece ani de lucru apar ca exemplari, tocmai prin faptul că sînt zece ani de *încordare continuă*; în fiecare alveolă a acestui imens receptacol de lână, s-a depus răbdător materia unei sinteze, mereu egală cu sine, actualizîndu-se în fiecare centimetru pătrat de urzeală.

Încercînd să descriem anatomia acestui model mental, vom remarca extrema lui modernitate. Dacă Blaga, pe bună dreptate, observă că spațiul artei moderne este dezarticulat, totalitatea fiind resimțită doar ca reunificare a detaliilor, într-un «corp de nedumeriri», autorii despre care vorbim aspiră la calmul auroral al întregului. Propunerea lor caută să escaladeze caleidoscopul și aleatoriiu gîndirii moderne, încercînd să impună, într-un ultim efort, o zodie mai bună a spiritului, în care *hipostaza* transcende *reprezentarea*, iar puterea cuprinderii integratoare sfîșiează subaltern sfîșierea nerodnică a fragmentului.

Lată de ce nu poate fi vorba de un *manierism* afirmat, ci de anvergura totalizatoare a sintezei. Manierismul este, în fond, o unificare deliberată a două, sau mai multe, *speranțe stilistice*. Logodna lor se petrece la nivelul expresiei și cu mult mai puțin la nivelul implicațiilor existențiale ale spiritului. Astfel hibrid, obiectul manierist rămîne esențialmente dihotomic. Atitudinea spirituală totalizatoare, dimpotrivă, stă ireductibil sub semnul *trăitului*.

Realitățile heteroclitice ale spiritului, întrupările lor antinomice își mîntuie adversitățile în căldura sentimentului de unicitate, resimțită ca eros sublim. Iubirea devine criteriul de realizare al opere de sinteză și iarăși cei zece ani de muncă apar ca exemplari, prin capacitatea autorilor de-a păstra și întreține tensiunea acestui eros, egală cu sine.

Analizînd elementele acestei sinteze, enunțate mai înainte, vom remarca, un demers titanesc, de-a da înconjur *mitului* și, pe de altă parte, de-a țînti realitatea boreală a *conceptului*. Elementul imaginativ al acestei gîndiri plastice este formulat în răs-picarea conceptului, iar abstracțiunea descrisă liric, cu puterile plămuitoare ale mitului. Metoda de lucru — în acest model mental care-și exhibă procedeele cu indiscreția celor 150 m² —, ne poartă în splendidă tradiție românească, spre un spirit de anvergură, ispitit, la rîndul lui, de posibilitatea unei fertile inserții europene, și anume Lucian Blaga. Poet și gînditor, cu un robust apetit al universalității și cu o acută conștiință a *operei deschise* către orizonturi de cultură vaste, și-a conceptualizat programatic intuițiile, asupra *gîndirii mitice*, rostindu-se astfel: «Gîndirea mitică se desenează pe ambele planuri, și pe cel al gîndirii și pe cel al mitului. În gîndirea mitică, mitul nu se realizează pînă la «personificare», iar gîndirea nu se înalță pînă la abstracțiunea pură. Plămuirile gîndirii mitice sînt deci mai intuitive, mai plastice decît cele ale gîndirii conceptuale, dar nu atît de concrete ca ale mitului propriu zis».

Privind cu atenție imaginea tapiseriei, secvențele ei și mai cu seamă puzderia desenelor pregătitoare, vom recunoaște cu ușurință în aceste «plămuiuri» ecourile metodologice ale demersului citat mai sus. De aici, poate, frumusețea stranie a formelor, plăcuta lor ambiguitate, rumoarea reconfortantă a abstracțiunilor

ordonatoare, sugestia unei certitudini conceptuale și frisonul metaforic al invenției. Aș sublinia, chiar, că reala înțelegere a tapiseriei «Teatrul» se revelează brusc și fără echivoc în aceste extraordinare desene pregătitoare.

Dacă situarea gândirii autorilor, pe versanții mitului și abstracțiunii, a impus o îndrăzneală nădrăvană de factură titanescă, captarea acestei cascade de hipotaze, ce ne cutreieră vederea, a impus contemplației o prudență răbdătoare. Fiecare entitate morfologică este despoșată de balasul reprezentării mijlocite, impersonalitatea hipostatică a fiecărei imagini sau a ansamblurilor, invocată scrupulos, elementele recunoscutibile plănuite și distribuite cu subtilitate, funcționând la nivelul înțelegerii ca niște *flash-uri* presărate savant în rumoarea ambiguităților, evidențele discursive ale celor citeva simboluri, imediat adumbrate de asaltul roirurilor de semne în mișcare.

Se propune tot timpul un *clar-obscur* al gândirii, în care limpiditățile își macină conținuturile iar ambiguitățile aspiră la semnificații univoce.

La nivelul întregului, privirii i se supune spre contemplare o amplă hipostază a *triadei*, ca o recapitulare a întregii metodologii plastice folosite în secvențe. Motivului central i se oferă o clipă de *șarf*, spre a fi devorată spre frontiere de plasma nucleară, ce-și amplifică expansiunea spre cele două centre, plasate la estul și vestul acestui babel de hipotaze.

O consecvență admirabilă armonizează neîncetat perechi de contrarii, dând realitate *paradoxului plastic*. Se tactilizează și se încearcă astfel, permanent, un adevăr mai deplin, și autorii întuesc funcția totalizatoare a paradoxului, scandalul pe care acesta îl provoacă discursului logic.

Poziția frontală a tapiseriei e imediat contrazisă de poziția mentală a ochiului, care contemplă parcă din înalt un receptacol în care a coborât, ca într-o matcă, acest *virtex* științelor. Expansiunii pe orizontală a imaginii i se opune strălucirea orbitei a trunchiului median. Mișcării formelor în profunzime i se opune mișcarea în plan a șuvoaielor de plasmă ce străbat morfologiile. Concavității acuzate a segmentelor i se opune alura convexă a desfășurării spațiale pentru întreaga triadă.

Artiștii au imaginat în centrul lucrării, un pantheon *sui generis* având ca modul constructiv *caseta-alveolă*. Registrul superior, având trei etaje de încăperi, și registrul inferior, constituit din două etaje, se întilnesc pe axul median al construcției, printr-un savant joc al liniilor de fugă, aici conforme rezonabilei perspective clasice, dincolo răsturnînd-o inventiv. Întregul lasă impresia unei misterioase arhitecturi, pînă nu demult paradoxal pliată. Privitorului i se oferă senzația de a fi martorul privilegiat la deschiderea celor doi volanți ce-și livrează treptat conținutul secret. Asemeni unei pleoape ce aproape s-a ridicat eliberînd o privire, acest imens *pantheon-pupilo* te fixează hipnotic, ogîndindu-ți parcă uimirea. Apoi, întreg an-

samblul de caseta a fost înșămîntat cu o sumă de *personaje-ipoteză* ce irump sărbătorile dinlăuntrul alveolelor, spre a-și construi semnificațiile *chiar sub ochii noștri*.

S-a pornit deci de la fixarea unui repertoriu simbolic ce a devenit ipoteză de lucru — printr-o amplă documentare și o inspirată fixare a materialului de cultură folosit — utilizîndu-se *imaginea-etalon* a omului, ca *șarpanță*, în construirea unor entități impersonal antropomorfe de tipul: omul-labirint, omul dionysiac, omul senzual, omul apollinic, omul dihotomic etc. Așa cum desenele înfățișează pregnant, ceea ce este comun construcției morfologiilor este prezența continuă a unui *centru focal*, ca un fel de ombilic dinamic al structurilor imaginate, de unde formele explodează radial, ancorîndu-se parcă de marginile casetelor. Fiecare *personaj-ipoteză* articulează o sumă de mișcări spațiale diverse (mișcări circulare pe axul vertical sau pe cel orizontal, mișcări în profunzime etc.) dînd senzația unui turbillon de forme ce nasc o întrupare. Entitățile se *fac* sub ochii noștri, nerăbdătoare parcă să-și afirme semnificațiile. Privite succesiv, niciuna din morfologii nu posedă calmul deplin al imaginii-arhetip, ci trăsnaia dinamică a *facerii*. Întreaga construcție apare ca vasta etalare a unor enorme crisalide, ce aspiră, infailibil, la deplinătate.

O sumă de procedee mentale, judicioase alese, desfășoară, cu disciplină, asediul înălțimilor sintezei: invenția liberă alături de citat, distorsiunile renascentiste ale *raccourci*-ului alături de netezimea *rabaterii*, indistinctul echivocurilor într-un *vis-à-vis* cordial cu moralitatea explicită a distinctului, enunțul voit opac în preajma limpidității cuceritoare.

O neasemuită poftă a sintezei cutreieră întreaga suprafață a țesăturii, inducînd privitorului atent elanul harnical al gândirii autorilor. De aici, și pedagogia superioară a acestei lucrări, — o amplă epură a gândirii integrante, un inventiv ecarteu de rezolvări plastice.

Deabia acum, privind razant, ceea ce putea părea infuturare se revelează mai degrabă ca amplexare, ceea ce în mod irezistibil copleșea este altitudinea unei speranțe totalizatoare; ceea ce ți se părea epuizant capodoperă este, în fapt, cap de serie, ceea ce-ți apărea izbîndă extremă era în primul rînd năzuință extremă, iar ce ți se părea imperfect, nu avușese niciodată ca scop perfecțiunea; și, în sfîrșit, ceea ce numeași o tapiserie despre teatru este, de fapt, *teatrul unui proces*.

Astfel, obiectul încearcă să se rostească pe sine în fața privirilor noastre, nu atît prin fericirea întrupării sale, cît prin uriașa inimă gînditoare pe care o ascunde gelos.

Să-i ascultăm tăcutul îndemn și să înădrînim.

SORIN DUMITRESCU

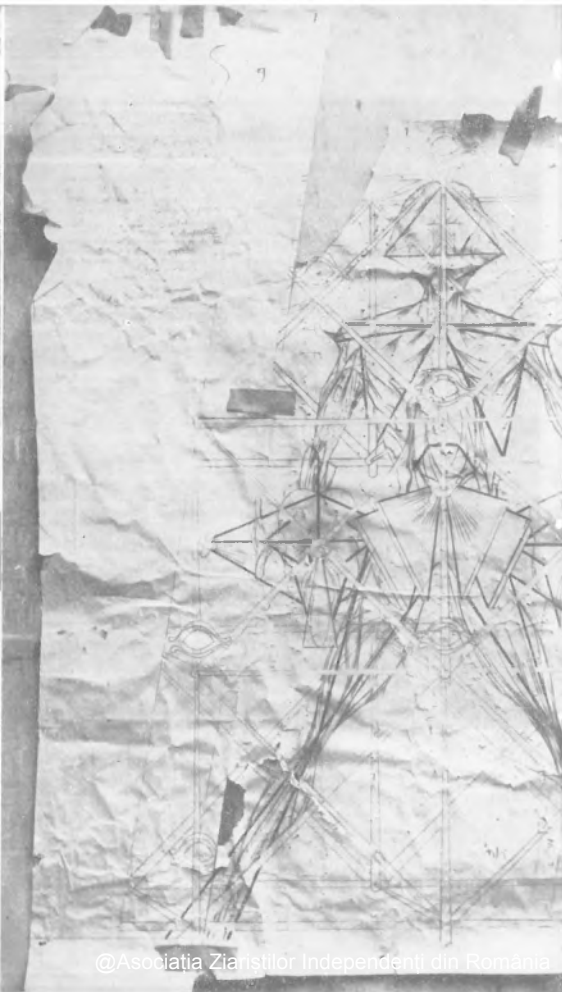
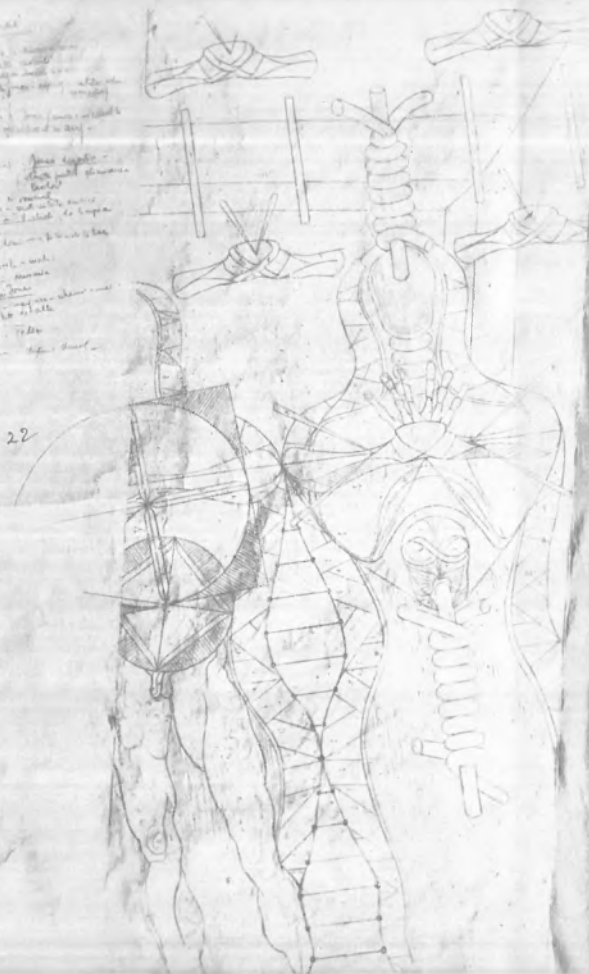


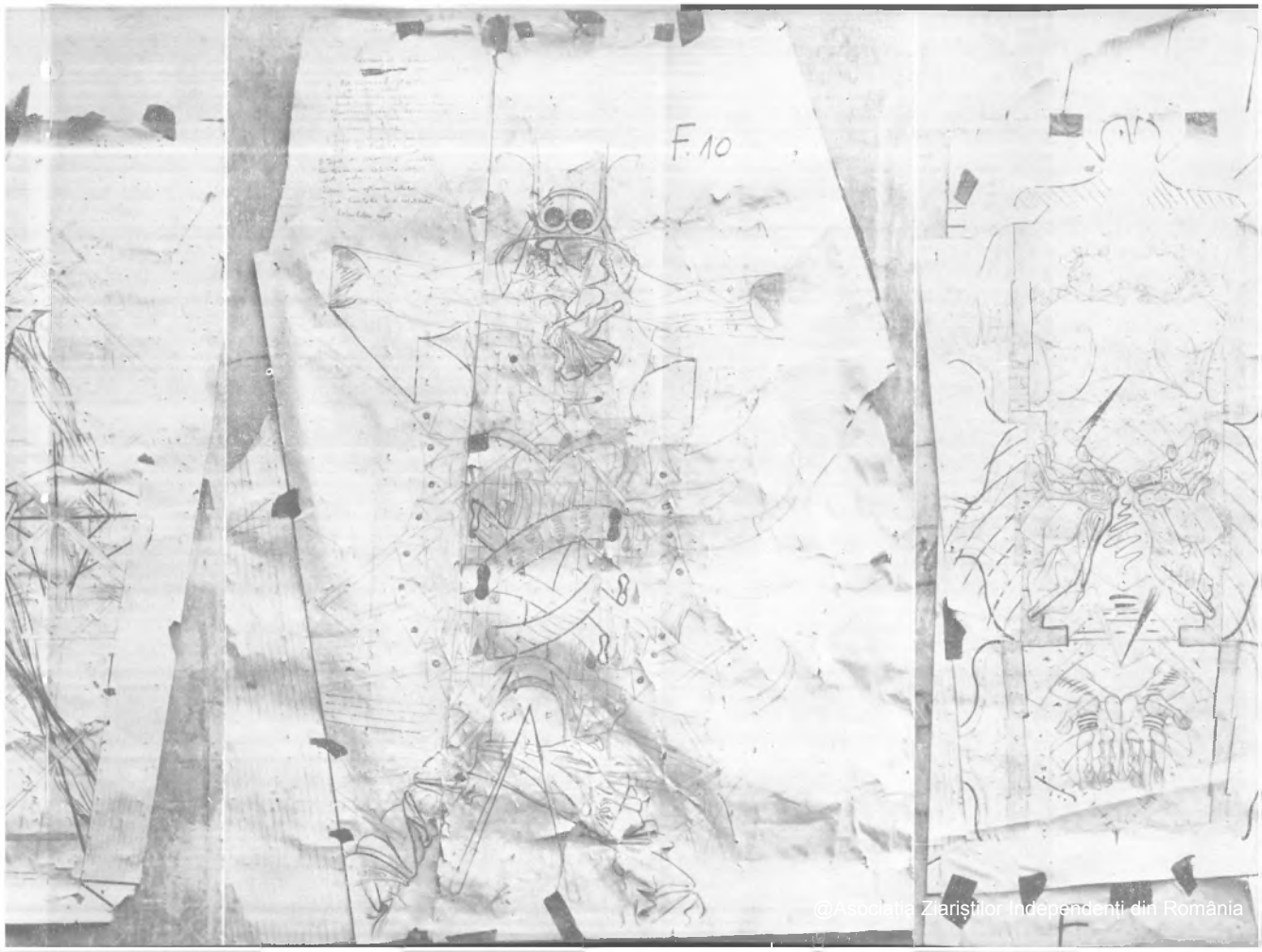




1. ...
 2. ...
 3. ...
 4. ...
 5. ...
 6. ...
 7. ...
 8. ...
 9. ...
 10. ...
 11. ...
 12. ...
 13. ...
 14. ...
 15. ...
 16. ...
 17. ...
 18. ...
 19. ...
 20. ...
 21. ...
 22. ...
 23. ...
 24. ...
 25. ...
 26. ...
 27. ...
 28. ...
 29. ...
 30. ...
 31. ...
 32. ...
 33. ...
 34. ...
 35. ...
 36. ...
 37. ...
 38. ...
 39. ...
 40. ...
 41. ...
 42. ...
 43. ...
 44. ...
 45. ...
 46. ...
 47. ...
 48. ...
 49. ...
 50. ...
 51. ...
 52. ...
 53. ...
 54. ...
 55. ...
 56. ...
 57. ...
 58. ...
 59. ...
 60. ...
 61. ...
 62. ...
 63. ...
 64. ...
 65. ...
 66. ...
 67. ...
 68. ...
 69. ...
 70. ...
 71. ...
 72. ...
 73. ...
 74. ...
 75. ...
 76. ...
 77. ...
 78. ...
 79. ...
 80. ...
 81. ...
 82. ...
 83. ...
 84. ...
 85. ...
 86. ...
 87. ...
 88. ...
 89. ...
 90. ...
 91. ...
 92. ...
 93. ...
 94. ...
 95. ...
 96. ...
 97. ...
 98. ...
 99. ...
 100. ...

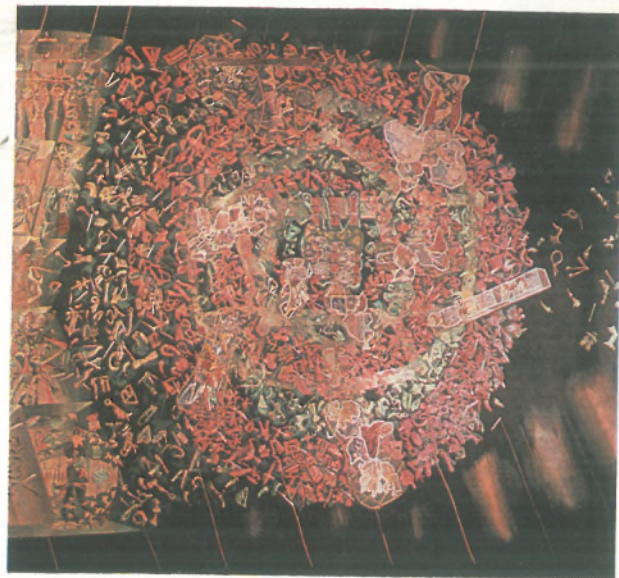
S 22
 1





F.10







Albul și umbrele sale

O hîrtie albă, o pînză albă, un perete alb sau o suprafață de 174 m² albă.

Imaginați-vă o apă liniștită în întinderea ei, neconturată de alte elemente, în care înnoși fără să știți la început direcția.

Momentul este copleșitor, te afli în fața neștiutului de mare dimensiune, inuman de vast.

Starea de tensiune este greu suportabilă, orice punct din alcătuirea ta este alertat, mintea se încălzește, supapele presate tind să se deschidă, frica se alătură judecății pentru a decide dacă eliberarea se va produce cu încetul, ca rezultat al unui cumul fericit de putere și măsură, sau cu viteza unui duct vehement, pentru a acoperi imediat acest gigantic « alb », de nesuportat.

Treci prin momente fabuloase, atelierul pare meschin, sculele nepotrivite, simți nevoia unui creion uriaș, vrei să pozezi virtuți magice, de frica gîndului spontan care s-ar putea pierde pînă în faza materializării.

Timpii, în evoluția care creează imaginea, sunt pe rînd împliniri, soluții, surprize, îndoieli, secunde fericite, ca apoi cenzura interioară să nege totul.

Alegi o geografie culturală drept sprijin, alergi, încetinești, tatonezi, te rătăcești cu țelul de a regăsi locul în care se întîlnesc rîurile. Călea nu pornește din răscruce ci către răscruce, ca, odată dobîndit locul iluminării, să urmeze întoarcerea pe traseul labirintic deja cunoscut.

Astfel, selectînd, treci la o posibilă înfățișare prin semnul grafic, care nu transcrie ci scrie.

Pentru alcătuirea schemei mari,—contrar legilor naturale ale evoluției, aici se pornește din mare în mic. Miezul e chiar învelișul.

Personajele ce inundă spațiul se vor numi codificate, esențe de tip arhetipal. Se numesc, astfel născîndu-se, Prometheus, Icar, Labirint, personajul Cunoaștere, treptele «Eu-lui», personaj cultura mediteraneană, etc.

Funcțiile de dirijare ale semnului grafic sunt supuse efortului de elaborare, decantare, nu lipsesc înfățișări contradictorii, capcane, întîlniri decise sau priviri în trecere peste elementele nomade ce deseori îți încarcă imaginația. O prea





mare înrîncenare, ca și o cursivitate egală în lupta cu conținutul, slăbesc instinctul creației. Apare astfel protestul împotriva subordonării de către conținut. Conținuturile trebuie diplomatice tatonate, altfel terapeutică disciplinei devine sterilizantă.

Semnul grafic este esențial ca etapă preparativă în tapiserie. El trebuie să fie lipsit de eroare, traseu exact cu un parcurs pur, nefiind doar un suport ce se pierde prin adăugiri succesive. Bine înțeles, apar dileme și întrebări, în efortul de constituire. Este tema de natură rațională sau imaginativă? Este deajuns să evoci o imagine printr-un singur punct de vedere? Dacă este un subiect al culturii, ea impune precizie, — atunci unde mai încap misterul?

În personajul DÂNSUL, conținutul se sprijină bogat pe teoriile lui Artaud. Cu titlu de exemplu, transcriu mai jos câteva elemente ce m-au ajutat în configurarea personajului:

- Trupul uman, modelul suprem de simetrie și proporție.
- Dansul este darul expresiei imediate.
- Impulsuri de energie în căutarea unor expresii și trăiri revelatorii.
- În teatru, dansul aduce claritate și transparență ideilor.
- O continuă vibrație, pornind de la axa verticală și din mai multe centre ale corpului spre periferie.
- Simplitate și excentricitate.
- Sublinierea cuvîntului prin mișcare.
- Nici o opoziție între exterior și lăuntric.
- Fiecare mișcare, o hieroglifă cu sensul ei propriu.
- Nici un punct din spațiu nu se pierde în dans.
- Sistem de a descoperi idealul, în scopul de a defini normalul.

- O modalitate a adevărului.
- Triplu joc de corespondențe — corp, suflet, sufletul lumii.

Profesional, îndatoririle au fost precizate. Imaginile aparțin tuturor, dar alcătuirea, coerența, structurarea aparțin creatorului.

Alături de mijloacele pe care le stăpânește, îi e acut necesară pătrunderea în spiritualitatea formei, ca factor de resacralizare a vieții. Spațiul deschis primind vizualizarea unui spațiu mental, tapiseria oglindește în ea omul, tocmai pentru a reface integritatea și uriașa continuitate a lumii.

FLORIN CIUBOTARU

ÎN PERSPECTIVĂ ROMÂNEASCĂ



LECTURĂ ȘI CREAȚIE

ARCHAEUS

ARCHAEUS

It is, of course, undeniable that there are a lot of things too big to enter the head of a fat townhall clerk or an ordinary police officer, though these men are generally considered to possess an understanding for everything. At least in the expropriation of a poultry yard or in calling to order a butcher who is cheating in weights and measures, I know of none more skilled. Far be it from us to impose our point of view; we are, however, of the opinion that except for false weights or for poultry yards facing the street, there are certain things of a lesser importance, to be sure, such as philosophy, poetry, the arts, things that elude the vigilance of the said gentlemen. The existence of such things is, however, undeniable.

The author obviously wants to begin at the beginning. The world such as we see it, is actually a figment of our mind. We all agree that there is a difference between a gander and a dog. The look in the dog's eyes is intelligent, he understands a far larger portion of the world than the gander. Nevertheless, both these creatures have eyes and brains. The world is not as it is, but as we see it: for the gander as he sees it, for the dog the same; for the townhall clerk his way, for Kant his own way. And yet the difference between the said clerk with his eyes like those of a pig, and the deep look of the wise man in Königsberg!

Which is the actual truth? that which is clearly perceived by the gander or what is hardly visible, a foggy vision to Kant? Strange indeed. The first clearly distinguishes the grains of maize from the yellow gravel stones, he swims with ability, his eye measures the distance he can cover and he is not devoid of a certain amount of tenderness when faced by a virgin goose. The second forgets his food, falls into the ditch which he is trying to jump, while virgin or non-virgin beauties may pass by without his ever looking up.

We nevertheless suppose that a philosopher is wiser than a gander, nay that his perplexities contain more truth than the ganders' certainties.

Which means that to a great mind, everything is a problem while for seventy-five ounces of wit everything is a certainty.

It is a well-known fact that the Pythagorean rule in geometry was called the Asses' Bridge (Pons Asinorum). The Asses' Bridge that you have to cross in every deep speculation is the following: we cannot understand the world per se and any attempt at explain-

ing it is an explanation of certain reactions of our minds, nothing more. The world in its essence remains a problem. Some faint light, some sudden flash of lightning occasionally illumines it. A deep thinker marks it down on paper; when read, it causes within your head that lasting echo suggesting that life and the world are just a dream.

But, as I was saying, all this is a mere trifle for a townhall clerk. The value of life to him is equal to the taxes levied for being entered into the register of legal status, the value of death equal to the burial tax and, moreover, that of an increase by one in the number of births and deaths. The townhall clerk only sees in these people taxable individuals, the police officer sees persons who need surveillance that they should not rob one another and keep within the boundaries of the law.

Besides this category of people, we have the scholars learned in words. These keep asking quid novissim? The most recent book is, to their minds, the best. They do a lot of reading and store within their heads definitions, formulae and words. The truth of which they never doubt, being short of the necessary time to doubt. I call them scholars of the word because their wisdom is confined to words, to the husk of ideas that their memory treasures. Now an idea partakes of the nature of a process, a very earthquake of the nerves. The more intense the quaking, the freer, the clearer the thinking. In their case this action by which an external thought should be repeated in their own minds does not happen, because too much reading and weariness of the brain will not allow it. Things read about enter the storehouse of memory like dead husks, whither they issue in similar form.

My opinion is as follows: whatever thought a man conceived on his own, not reading or learning it from others, is sure to contain a grain of truth. That is why old books that people wrote not merely for the sake of writing but because some thought was oppressing their hearts and prompting them to impart it to others, these old books I read and besides abstract thinking, I find flashes of light that I remember later.

One day I stood whistling by the open window. The weather was fine and there was snow on the ground. Suddenly I saw an old man walk by, a long mantle on his back, a very wide-brimmed hat on his head, I saw him enter "Noah's Ark." This Ark is a pub where you may find good Hungarian wine. There I had my own private table and in the evenings, having had enough of reading and writing, I would go to the little table in the corner of the ark and dream that I was a child again, in the days of Seth, Cham and Japheth. Seeing the old man walk in I said to myself: "Dash it! I This man I've never seen before... let's see who he is?"

I picked up my hat from its peg, climbed down quickly and away to the "Ark." Inside... the old man — sitting at my table. The "Ark" was a large, dark, vaulted room with a lamp burning even by daylight. An interesting old man. His hair was white, he was clean-shaven, with large piercing grey eyes. There was a far reaching smell of tobacco about him and I have always had a liking for tobacco-smelling people.

I said "good evening" and sat facing him, because I had a right to sit at my own table. He gave a slight start but did not say anything. Then he began to drum on the table with his long slender fingers whistling a tune between tightly closed lips. It was bad manners, but I kept silent. However unmanly the man, the tune was unpeppably beautiful: a thin buzzing sound like the humming of a bee. It was as if a spaniel virtuoso inside his mouth was playing a delicate fine air on a violin as tiny as a hazelnut shell, and you sat bewitched... Eventually he stopped and started drumming on the table again with those long fingers, so that his hand looked like an enormous spider dancing a tremblante.

"I beg your pardon, sir!" I said buttoning up my suit, "I seem to have heard this air that you've been whistling and I would like to ask you..."

"This air you've heard in your own head?" he said "when you were polishing Beethoven's boots."

"I beg your pardon, sir, but I haven't had the honour of knowing Beethoven."

"How do you know whether you've met him or not? I tell you that you have. I tell you that you have polished his boots and that's that, basta."

"The devil! Is he mad, this old fellow?"

"The devil! Is he mad, this old fellow?" he said winking and mimicking. Then called out: "Waiter! Magyarod wine, five years old, properly bottled and be quick about it. Why sonny?", he went on, "the thought that first crossed your mind was: The devil! This old man's crazy. You see, that's what I wished to know. A man is like a violin... you place your finger in one spot upon the string, there's one sound, place it differently, there's another sound, yet all violins are the same. I am in the mood for philosophizing today and a good thing it is to have met you, my boy, for you seem to be a harmless young man, full of wonder and wonder is the mother of wit."

I stared open-mouthed.

The old man looked at me and began to laugh.

"Tell us, young man, if you can, an impossible thing and an impossible idea."

"The impossible fact is that I should have polished Beethoven's boots, he being dead so many years ago. The impossible idea is for an object to be and not to be at the very same moment."

The waiter had come with the required wine, the old man poured out one glass for me and one for him and drank up.

"Listen, Son, you're a silly fool," he said. "Have you ever heard of Archæus?"

"No, I have not."

"You have not? Well now, Archæus is the only reality in the world, all the rest is rubbish — Archæus is everything."

"Why, God bless you, uncle, Archæus and all — you're pulling my leg, aren't you? Whoever is your Archæus?"

"Hush, my boy, everything in its own good time. I shall soon tell you who this Archæus is, only drink your wine first and listen to an old man's words. There is no such thing as an impossible thought since once it has crossed somebody's mind it is no longer impossible, or if it were impossible it would be nonexistent. What is impossible? I shall soon lay a number of problems before you. The conditions of every possibility lie in our own mind. That is the seat of the strange laws that nature has to conform to. Here is time with its mathematical laws, space with its geometrical laws, causality with its absolute necessity. If you wipe them out — and deep sleep does wipe them out for a few hours — what is the feeling that survives during this interval of void? None. Yet there are moments in life when these three elements of our mind, these pigeon holes wherein a world is inserted, disappear for a moment, as in a flash of lightning, either partially or entirely. You're faced with something of the nature of the miraculous and like a man who had believed that everything he saw was just as it appeared, you do not understand the meaning of it all. In looking at a strange face the question spontaneously arises: What is this man's way of thinking? Nay the absence of one of the five senses, or the loss of it happening later in life, radically changes a way of thinking."

"Really? Yet Beethoven himself wrote music when he had lost his hearing."

"I knew you would bring that up. Yes, Beethoven wrote the opera Fidelio when he had long forgotten the sound of the human voice. He wrote music for voices such as he thought they ought to be and you are faced with an opera which seems to elude your eyes... as if you contemplated it with reversed opera-glasses and saw very far away, inside a man's thinking process, a strange something that you do not quite understand."

Eventually you notice that these are a deaf man's imaginings of a human voice, the normal sound of which he had forgotten or just faintly remembered. Let us imagine everybody to have in their ear just a reminiscence of a memory like Beethoven's; then the opera would clearly draw nearer, as if contemplated through normal binoculars, nay come close, the stage actually upon you and you would hear the music howling in your empty brain, gardens, goals, actors, actresses and all. I wonder what the head of a man may be like, a man who carried an opera or a drama in his mind, with interesting characters, footlights, painted background, each and every item in his mind. Both stage and auditorium, his soul huddled in a corner being the only spectator."

"But why not suppose that the normal human personality is expressly created to perceive the truth?"

"Why not? Because this same normal creature is never one and the same — there shall always be slight differences; if the differences are great, we shall have a different world. But let me continue. I wonder if anyone has ever dreamt of being elastic, able to grow, swell out, or contract. Never waking from sleep, this man would live his whole life in a real and palpable world, for while sleeping the sense of touch is as keen as in a waking state; so that he's provided with this controlling sense, the most reliable in testing reality. This man would shrink into a potato shouting at the people in the street to be careful and not step on it; or he would thin out into a pole, with an English beard and top hat; or he would swell to the proportions of a Bavarian pub-owner. He would assume thousands of appearances and were he to sleep a lifetime he would never dream of questioning his nature, certain that there is no other possible way of existing and that things should be as they are. If he were to wake up just before dying, he would certainly think that he had fallen asleep and was dreaming. A world unlike the real one is possible if never interrupted by a different state of things. There are many weeds which, by causing a slight alteration in the eye, present you with a different world. A drink prepared from a sponge increases proportions. A bit of straw looks as big as a beam and a man will take a jump over it in the road. A cornfield turns into a golden forest, men and women acquire gigantic proportions; maybe the legend that the earth was formerly inhabited by giants is related to the structure of the eye in those days and not to the objective size or, to be more precise, not the size of human beings as perceived by our eye nowadays. What is the criterion of reality? Let us leave alone eyes. Everyone knows the concrete reality of known faces in dreams — of gardens, houses, streets. The ear may hear pleasant music and the mind remembers to have once heard the same. A friend turns up, he is aging, his hair is turning white. Our mind compares him to the reminiscence we have; picturing what he was, compared to the concrete aspect of what he is, causes sorrow: "the change in this man!" In a state of mental insanity all ideas have a fearful reality. A man is tortured, crucified, beaten, yet no one has touched him. Most frightful physical pain breaks his heart and marks his face with deep wrinkles; on the contrary, real pain according to our standards, shall find him insensitive. We have no criterion. We do not know that we have any knowledge at all. We believe so, because other people believe it, because it is the generally accepted norm; and this happens not because the world is such as we imagine it, but because one man is more

or less like another. However, can we say that a certain queer fellow is wrong in his sayings? What is your argument in opposing him? By saying that others think as you do, is that it? You have no right. His powers of observation are just as good as ours, only in his case they are individual and isolated, while ours shall find others cut out according to the same pattern. Is he then, a dreamer? Granted. Now who is dreaming? Is it ourselves or is it he? That is the question. Maybe we merely dream one way and he another."

"Why, we do see the world, don't we?"

"He sees it as well."

"And we touch it."

"He does too. Why should our way be the right one and his the false one? Why not the other way round? Are we the crazy ones or is he crazy? That is the question. If we consider the different outlook on life of people in previous centuries, the fact that whatever looks strange to us was natural to them; if we consider that everything incomprehensible is but a mould in which some other human mind saw a perfectly comprehensible thing, then are we inclined to ask which is the mark of a sane mind? A mind that approves today what it disapproved yesterday, who denies what it has confirmed, a mind that one century after another feeds on paradox..."

"How do you mean, paradox?"

"Quite. Tell a man who is not quite normal that the sun stands still while the earth turns round — he'll think it irrational, a paradox, against any sane judgment. Tell him that the stars are so many worlds, he'll think it a paradox."

"It's the truth, nevertheless."

"The truth? If you like. The theories of motion themselves fade, lose consistency when we assume what is self-evident. That space is infinite? What is motion when space is infinite? The earth runs part of its course. Good. Above and below the same amount of space abides, it being infinite. So what is it the earth has run through? It hasn't actually done anything, it keeps to the same place, the same centre in infinitude; whether fixed or moving, it does not make any difference. What therefore is the criterion of its motion? Of our senses, moreover, of this biased sensorial system unable to imagine its motion without personally participating in it. The earth moves as we move in our dreams. We walk a long way, yet never stir. The distance behind or in front has neither increased nor decreased — it being infinite."

"What about time?"

"Oh, this cursed time, which is sometimes long, sometimes short, being however one and the same, at least according to any clock. Consider a man in wintry weather, waiting at some gate for his beloved... She does not come and still he waits and yet she does not come. What is time then? An eternity. Or take somebody reading a fine book... thousands of pictures parading before his eyes... what is time? A single minute. Any man has sometime or other had a whole novel within his mind, the normal reality of which would cover a lifetime or the whole of his young days. He may even live through somebody's life in a single night's dream. Somebody's, a single man's life? Why not the lives of all those around him? And what is the duration of the dream? Just

seven or eight hours. Now what else is a tragedy or a comedy? Actually, if such a work be interesting, you do not even notice the passing of time. If we adopt the criterion of normality we shall do away with the exclusive conventional and standard interpretation and replace it by an equally justified one. We shall no longer say: This is the only possibility, the only possible way; but: as far as I can judge, it's like this... but goodness only knows. There could be thousands of other possibilities."

"A strange idea of life!"

"Imagine a soiled old manuscript at the bottom of a drawer, maybe that of a comedy. The managing director of a theatrical company just then in a tight spot, finds it, reads on and on, and snapping his fingers: "Why, this is good!" And so you're suddenly faced with a living image of life on the stage. The audience laughs, the actors gambol and all this exactly as a hundred years before. Then are you inclined to say that either the public and the theatre are two hundred years apart or that the play is new. What has become of time? If you look through your binoculars at the wrong end everything looks abnormally far. An individual born with binoculars upon his nose might run a lifetime in search of his own nose and no wonder. What has become of space? So when we hear the bugle of great truths presented with much self-confidence, let us smile and say: "Words! Words! Words! Let us listen to old tales, they, at least, make us share in other people's lives, blending our own dreams and thoughts with theirs. Archaeus is alive in them. A tale is possibly the finest part of a man's life. We are charmed with tales, sent to sleep with tales. We are born and we die with them. Have you ever heard the story of King Tlâ?"

"Never. But who is Archaeus, I should like to know."

"Why, how on earth shall I tell you if you haven't yet grasped my meaning. Why, my boy! A man is pining for changes in his person, he nevertheless wishes to remain his own self, to preserve his identity."

I have known people who wished to be more handsome (a good many women!) more experienced (so many statesmen!), more gifted (ever so many writers), I have known some who wished to be Caesars, brimming with humanity's dreams of greatness. But they wanted to remain their own selves. Who and what is that essential element that in spite of a changing world wishes to preserve its integrity? That is, possibly, the whole mystery, the enigma of life. He would easily do away with everything he has. A different body, a different mind, a new physiognomy, other eyes, in a word different, yet remain his own self. He would like to assume thousands of shapes, cameleon like, yet keep his individuality. Leaving alone this wish for integrity, they each have their hearts' desire. For him who does not crave the memory of identity it is unimportant whether he is a king or not. He is the king, on condition of abandoning demands to remain himself. Here is another body, another mind, another position, only you're not the same person. Well now, do you understand what the nature of Archaeus is?"

"No, I don't. Now less than ever."

"Not easy to understand indeed — because it is eternal. And eternal is whatever is always present, at this very moment. Not that which has been, for those were material circumstances. Not that which shall be, for those will be material circumstances again. Whatever is, that is important. If time were to stand still, then and only then could we

see clearly that which is eternal. A spot producing a moratorium between life and death, for the world is one long payment in kind to life, a permanent levy by death. This fact is the mother of time. Without which seeing whatever actually exists, we could get to know what is atemporal."

"This lecturing is no use to me when I still do not know what Archaeus is."

"Why, you're rather thick-headed. If you consider that the human body's insignificant dimensions are not related to an immense willpower (just think of Napoleon), that man is just a receptacle, a fragile one, hardly meant to contain fearful passions; if you think that the bearer of such passions may turn any time into a mere husk, like a vessel exploded by the pressure of wine; if you then consider that the same principle of life shoots up in thousands of flowers, some wilting half way through, some staying fresh though meant for the like end — then shall you see that man's essence is immortal. It is one and the same punctum saliens, apparent in thousands of human beings, devoid of time and space, single and undivided, blowing about the husks, uniting them, leaving them behind to form other new ones, while the flesh of its incarnations appears in the form of matter, an Ahasverus of forms and shapes, on a voyage that seems eternal."

"And eternal it is."

"The spirit in the universe makes a new attempt in every human being, strains anew rising like a new light from the waters; in a way it's a new storming of the skies. But it only reaches halfway, in very different shapes, here as a king, there as a beggar. Yet what is the use of a worm standing stonewall in the woodwork of life? Youth is the storming of the skies; lagging behind, deception, the shrinking of an animal conscious of pain — that is old age and death. People are problems posed by the spirit of the universe; their lives are quests for solutions. The protracted agony, the permanent chasing of the unknown, aren't they akin to the avid thirst of finding an answer to a strange question?"

"I think that wherever there is a problem there is also a solution to it."

"You are right, Kant. Most people, however, remain in a state of questioning, sometimes comical, sometimes stupid, occasionally rich in meaning, occasionally empty of it. Whenever I see a human nose, I am always tempted to ask whatever that nose is doing in the world?"

Translated from the Romanian by ANA CARTIANU

Pondering over ARCHAEOUS in manuscript no. 2268

Concerning this fragment, published by I. Scurtu as early as 1905, Călinescu wrote: "it may have been an introduction devised somewhat later to the above short story [*The Avatars of Pharaoh Tia*]. But as it is here present, the fragment is much amplified concerning conception and stands as a distinct element". (*The Works of Eminescu*, 1935, vol. III, pg. 145).

The remark seems altogether pertinent, like most of Călinescu's philosophical intuitions. We shall, however, leave out the critic's few indications, namely that the idea of "Archaeus" may have been borrowed from Paracelsus or from Van Helmont (who had deeply influenced Cantemir in his young days) and stress that "Archaeus, as applied to humanity, is that very principle of identity mentioned by Edgar Poe, the prototype of each individual."

... The captivating thing in this fragment is a feeling for the concrete, always triumphant with Eminescu in his most philosophical imaginings. The precedence of Paracelsus, Van Helmont or maybe of Jacob Boehme, are no longer of any importance, no matter how interesting such sources might be for the literary historian in quest of discovering the remote origins of Eminescu's myth.

Just as in *Poor Wretched Dionis*, where at long last neither Kant, nor Schopenhauer, nor the Indian vision were at issue, here too, Eminescu handles Archaeus in *his own way*. To be sure, none of the above mentioned would have taken the liberty to give the archetype such colourful force, neither were they inclined to lend it such human valuation. You can feel that Archaeus has become Eminescu's own myth, his own righteousness or unrighteousness, and in any case, from a philosophical or literary point of view — his personal truth.

What is, then, Archaeus, in this version? No metaphysically great, no absolute "eternal" archetype of things; neither a seminal principle, mystical or religiously cosmological: just a possibility, Eminescu says. An organized possibility however. It is a structure, one may infer, something clinging together

and causing the cogency of other things thereby. Does it actually exist anywhere? Possibly in Nature's brain (if we read "creer", — the word for brain — rightly), which is a way of saying that it does not exist, that it has no subsistence. Yet it has substance. Provided it appears, it is thus tied, structured, organized: and there is no other way for it to be. It may easily fail to be ("let it lie thousands of years in a drawer, its body of paper rotting away"); yet, as soon as it appears, it can only put up one face, as if everything were pre-ordained).

That existences without material reality, or rather substances without subsistence float around us, is proved by every theoretical science, first and foremost by mathematics. Here a theory, therefore something rationally substantial, may remain non-finite, but only becomes organized in one particular way. If you do not express it "as it is", pure and simple reason would be hurt.

Eminescu however does not refer to the great rational order, but to an order inherent in each situation or being; not the generic one, but the specific one, specific in the immediate, moreover. There is an indwelling "rationale" in every real situation. Its diverse aspects may preserve some connection with the general rationale; but what matters is the relation to its own substance, which it governs and organizes like the authentic, though singular, rationale that it is. Poetically, Eminescu names it "Archaeus", signifying an intimate principle of reality, or of the situations within reality. Just as reason may be wronged, so too an Archaeus may be offended.

An Archaeus may reside in a simple theatrical play, long forgotten. It is not the idea of the play, not the script of it, not its possible staging, nor its ideal performance — but that which makes all these factors possible. Strictly speaking we do not know what an Archaeus is, but we know it is there, the moment it has been hurt: when the setting of a play collapses, or when an actor forgets his part.

This problem may be raised by manuscript 2268. Eminescu's philosophical vision suddenly appears different than the commonly accepted pessimistic one. The idea of "offending" an Archaeus is Eminescu's own and this may offer a peculiar suggestion at the level of mental speculation. An unpleasant handshake, a wrong step taken in life, a work unfinished, a festivity that turns out to be a failure, these are as many offences to an archetypal world. For, if one thinks of archetypal concepts of some present day philosophers of culture, a handshake goes back to a symbolism now lost, a dance measure is meant to project us from a profane space into a different one, a piece of work always means a remaking of a demiurgic act, while a festivity is a shifting into another time and another human system.

What, then, is Archaeus? Like any good myth, it is now lost within its own profuse significance. It leaves behind, however, the feeling of a concrete rationale embracing ourselves and all things existing. Even in the event of universal dissolution, or relativism, something keeps being every time.

* Eminescu sau gînduri despre omul deplin al culturii româneşti, Bucureşti, 1975, pp. 155—161

Paradoxul unei paralele

Dacismul eminescian ca ipostază a latinității

În decursul vremii, Mircea Eliade a scris de câteva ori despre Eminescu, așa cum apare din bibliografia lui Mircea Handoca. Odată, ocupându-se de ediția lui C. Botez, Mihai Eminescu, *Poezii* (Editura «Cultura Națională», 1933), în care vedea prima încercare de descifrare a tainelor manuscriselor poetice eminesciene (în *Cuvîntul*, an. IX, 1933, nr. 3057, 28 oct.), a doua oară vorbind despre «Momentul Eminescu» în cultura românească modernă a secolului al XX-lea (în *Viața literară*, an. X, 1935, nr. 3), și ultima oară, în timpul războiului, a propos de aniversarea lui Camoens (*Vremea*, an. XVI, 1943, nr. 697, 9 mai). Cum se știe, unii dintre editorii de mai târziu au fost destul de îngrași cu ediția lui C. Botez, discreditînd-o într-un mod onctuos. Orgoliul profesional a reacționat cu violență, speculînd nereușitele părțiale, unele lecțiuni greșite sau recomperuni de planuri și de arhitecturi arbitrarie etc. Pentru Mircea Eliade era însă cea dintîi «ediție monumentală» care prefigura opera editorială a lui Perpessicius. În fine, era o ediție modernă, o adevărată operație de restaurare și de deshumare a unui templu al spiritualității românești. Or, pentru a se realiza o asemenea operă editorială, trebuia să existe în prealabil o viziune critică și estetică corespunzătoare, o deschidere la spiritualității românești. Or, pentru a integra în fenomenologia spiritualității daco-române moderne. Se adevărea profesiunea lui Maiorescu din anul 1889, că secolul al XX-lea al culturii românești va fi dominat și orientat de personalitatea lui Eminescu. În 1935, la doi ani după ce salutasese apariția ediției lui C. Botez, Mircea Eliade numea «*Momentul Eminescu*» un anumit stadiu de creștere și de afirmare valorică a culturii românești în decenul al patrulea. Constatarea avea în vedere tocmai epoca de explozie a genului creator românesc care purta amprenta Eminescu ca semnificație și ca durată. Reînnoirea creației la Poet era o urcare în timp, o statornicie în metamorfozele formelor și ideilor. Fusese depășită faza apologetică și elegiacă din critica românească care nu făcuse decît să înalte genul, sub formă de monumente, obstacole și ziduri cu perimetru provincial. Eminescu cel real era cel simțit în afara considerentelor sentimentalovlahușiene, ca un Alfa al unui destin colectiv, de unde și configurarea opereii sale în concertul poetic european, ca un spor de spirit uman. Acesta era și scopul articolului *Camoens și Eminescu*, apărut în 1943, și simbolic, preamărînd virtuțile creatoare ale genului latin. Un Eminescu, crescut și hrănit dinlăuntrul culturii germane, pe fundul evenimentelor apocaliptice ale invaziei armatelor hitleriste peste Europa, era interpretat ca un exponent insolit, dar specific nimei genului creator latin. În plin război, Mircea Eliade afirma un alt chip al poetului, moștenitor al mesajului românesc ca «voce» a latinității, alcătuită istoric în această sferă carpato-dunăreană.

Camoens și Eminescu

Vreau să încep prin a fixa scopul acestui articol care nu e lucrare de istorie literară comparată, și în care nu-mi propun să caut eventuale influențe camoensiene, care s-ar putea afla în opera marelui scriitor român Mihai Eminescu. Apropiind numele celor doi poeți mai mari ai latinității, mă gîndesc, mai întîi de toate, la contribuția pozitivă pe care fiecare din ei a adus-o îmbogățirii «geniului latin». Uneori e destul de greu o vorbi de «geniul latin». Într-adevăr, ca toate expresiile similare, și aceasta e destul de aproximativă, dat fiind amploarea realităților care se cer condensate într-o formulă sintetică. E greu să se dea o definiție o conceptului de rasă, dar nimeni nu se îndoieste de existența reală a raselor. Nimeni nu se îndoieste, de asemenea, de existența unui geniu nordic, slav, oriental, expresie a fiecărei din aceste rase și culturi.

S-a crezut că această denumire de «geniul latin» era excesiv de nelmuridă, pentru că se referă la realități destul de eterogene: Virgiliu și Rabelais, dreptul roman și poezia medievală, Racine și Leopardi, San Juan de la Cruz și Valtair etc.

Cred, dimpotrivă, că expresiunea «geniul latin» — cel puțin în sensul pe care e obișnuit să i-o dea fiecare dintre noi — e prea rigidă, pentru că nu se referă îndeajuns la realități. Cînd se spune «geniul latin» sau spiritualitate latină, ne gîndim numaidecît la Virgiliu, Petrarca, sau la Racine.

Să imaginăm acest «geniul latin» ca un rezervor ineputabil de valori spirituale, limpezii, echilbrate, logice, euritmice. Multiplicitatea posibilităților creatoare latine se reduce astfel la un mic număr de calitative: claritate, proporție, grație, simplitate, spontaneitate etc.

Trebuie să spunem că o asemenea viziune era absolut nouă. Lui Ovid Densusianu, teoretician al latinității ca impuls al spiritualității artistice moderne, (în *Sufletul latin și idealismul nou*, București, Editura Casei Școalelor, 1922), îi rămăsese străină apropierea de Eminescu ca de un «exponent» al latinității, și mai mult, ca reinsufletitor de mesaje ale acestui geniu meridional. În multe dintre teoretizări și definiții privitoare la valențele latinității creatoare, — răspuns înainte de primul război mondial la excesul de cult al geniului nordic, germanic etc. care avea să degenezeze în cele mai joase apologii rasiste din preajma și din anii celui din urmă război mondial —, Mircea Eliade se reîntînea cu punctele de vedere ale fostului său profesor de filologie, emise cu două decenii mai înainte. Folosind prilejul oferit

În felul acesta se limitează conceptul de « latinitate », în loc de a-l lărgi Îndeajuns pentru a putea cuprinde toate creațiunile latine. Această greșală, care a reușit să împușneze, — cu puțin în limbajul curent — noțiunea de latinitate, e urmarea unui mal entindu destul de frecvent în secolul al XIX-lea: concepția monovalentă, monopolitică, a vâdește a fi teoria « dominantei », a « facultății preponderante », simplificări tot atât de exagerate pe cât de periculoase. Realitățile spirituale ies mutilate din schemele rigide și simpliste: latinitate — dragoste de tot ce e clar și germanism — confesiune metafizică; anglo-saxonism — empirism; Occident — acțiune; Orient — contemplare etc. Lucrurile nu sunt atât de simple.

Cultura, genul unei rase, nu sînt monolitice, ci polarizate. Există în substanța fiecărei culturi o contradicție originară, un conflict sau mai bine zis o ambivalență care nu-și găsește echilibrul decît în sinteza destul de rare.

De pildă, obisnuta greșală după care contemplația constituie « dominantă » spiritualității orientale. Dimpotrivă, în orice cultură orientală se întîlnește întotdeauna o ambivalență destul de accentuată: contemplațiune — acțiune; misticism — senzualism; dorință aprinsă de « formă » — repulsie de « formă » etc.

Nu e acum momentul să intrăm în amănunte, dar e destul să amintim că spiritualitatea indiană, de pildă, nu e orientată exclusiv spre contemplație, spre indiferența pentru lucrurile pămîntesti, nici spre căutarea unei Nirvane oarecare, adică spre anihilarea individului și a lumii exterioare; simultan cu această tendință pentru depărtare de realitate, se întîlnește de la începuturile culturii indiene pînă la timpurile moderne o puternică tendință tot atât de creatoare, spre acțiune, spre cucerirea realității, spre concret.

Alături de Upanishadas și de Budism, există Tantra care își propune să cucerească și să domine realitatea exterioră și forțele psihice — fără să mai vorbim de școalele materialiste, erotice și cinice.

Să nu se uite deasemenea că în opera cea mai importantă a spiritualității indiene, în Bhagavad-Gîtā acțiunea e considerată ca un instrument de salvare, alături de caritate și de contemplație.

De aceea nu e exactă afirmația că « genul latin » exclude totdeauna creațiile care nu se încadrează în sfera rigidă: claritate, echilibru, etc.

Genul acesta rămîne tot « latin » chiar cînd se exprimă prin poteticul și prin autoironia lui Cervantes, prin pesimismul lui Leopardi, prin fervoarea lui Chateaubriand, sau prin bogăția confuză a lui Victor Hugo.

Trebuie să adăug chiar că misiunea « genului latin » a fost totdeauna, chiar această voință de a transforma în cultură experiențele cele mai diverse, contradicțiile cele mai neașteptate, peisagiile cele mai exotice.

de aniversarea poetului portughez Camoens, Mircea Eliade arunca un arc de lumină peste o Europă aruncată în cataclismul războiului, prinzînd două extreme ale României, occidentale, și orientale, sub semnul creației și al operei. Camoens și Eminescu reprezintă, la distanță de mai bine de trei secole, două mesaje noi în universul latinității și al expresiei latinității, renașcînd o anume imagine globală a genului latin, redusă la cultura franceză, îndeosebi. Nu un « Eminescu și cultura franceză », Eminescu și cultura scriitor italian sau spaniol ci Eminescu și un scriitor de « periferie » a latinității, ignorat în spațiul modern al lumii și al conștiinței latinității ca și Eminescu. Mircea Eliade nu aduce la un numitor comun, la un tip tabu

Comparată cu alte structuri spirituale europene, — germanică, anglo-saxonă, slavă —, latinitatea se manifestă ca cea mai bogată, cea mai complexă și posedînd o posibilitate nebună de a se renaște, de a se renaște pe sine însăși și de a renaște din propria ei cenușă. Camoens și Eminescu sunt două ilustrații mărețe ale acestei forțe creatoare. Acum cîteva observațiuni preliminare: sunt popoare cărora le incumbă o misiune istorică și altele al căror rol e mai degrabă pasiv; acestea din urmă sunt popoarele care nu interesează în istorie.

Misiunea istorică a unui popor se judecă după creațiunile lui spirituale. Singure valorile culturale justifică existența și misiunea unui popor.

Istoria nu ține seamă de popoarele sterile din fire. Evident, sunt națiuni bogate în creațiuni colective — cum sunt tezaururile folclorice — altele, ale căror aptitudini se desfașoară în sensul creației individuale, cum ar fi culturile europene moderne. Dar în mod fundamental e vorba de aceiași « gest » spiritual: creația.

Națiunile latine au moștenit splendide tradiții creatoare. Nu putem, în limitele acestui articol, să cercetăm dacă elementul etnic latin a fost sau nu un factor preponderant în favoarea popoarelor romane. Esențial este însă că ele au moștenit de la Roma instrumentele gândirii și ale creației spirituale — limba, credința, cultura, demnitatea omenească.

Poate datorită elementelor autohtone, pe care colonii romani le-au asimilat și le-au latinizat, în Iberia, în Gallia, în Dacia, genul latin se caracterizează printr-o extraordinară capacitate de schimbare de caracter și de viață în valorile lui spirituale.

În aceasta se vede o mare asemănare între misiunea istorică a Romei și a genului latin: asimilarea lumii și transformarea ei în valori spirituale de circulație universală.

Roma transformă pe barbari în cetățeni romani, transformă o cultură locală în cultură ecumenică; genul latin schimbă în cultură « peisagiile » cele mai variate, dă o semnificație celor mai obscure, celor mai aride, celor mai insipide.

A ajunge la o semnificație spirituală înseamnă a ajunge la o valoare ecumenică, a o transforma într-un obiect de circulație universală, — sau a o preface în instrument de civilizație și de demnitate omenească.

De douăzeci și cinci de secole, genul latin se silește să imprime valori spirituale « obiectelor », « gesturilor », « peisajilor » și « experiențelor » care erau mai înainte dezbrăcate de orice semnificație pentru conștiințele omenești.

Oceanul cu toate misterele lui, cu toate formele lui obscure, cu toate frumusețile lui, fusese înainte de Camoens un « obiect » fără semnificație spirituală. « Mareea Tenebroasă » era cunoscută încă din timpurile preistorice, dar era ca un « dat imediat » al conștiinței, ca un « fapt », iar nu un izvor de emoții artistice.

O operă de artă transformă lumea prin apariția ei; omul care citește pe Virgiliu, « experimentează » primăvara într-un chip nou și deosebit; genul lui Balzac ne silește

al genului latin două personalități atât de despărțite de timp și de spațiu, cu alte cuvinte nu operează un act de restituire forțată în favoarea unor « refuzai » ai spiritualității europene-latine. Camoens și Eminescu există valoric ca două sume exponențiale pentru spiritualitatea latină, căreia îi adaugă valențe și conținuturi noi. Camoens și Eminescu erau un pretext, de altminteri, pentru a demonstra o structură mobilă a fenomenului latinității, subterfugiind unele definiții-cliseu. Romania literară a lui Camoens cuprinde universul oceanic al unui popor care învinșese spațiul necuprins dinaintea țărîmurilor lusitane, universul pămînturilor descoperite în secolul al XVI-lea, cu « lumea nouă » din afara Europei. Dar Eminescu? Ce putea

să ascultăm cu încredere casele, mobilele, tot bric-ă-brac-ul familiilor burgheze, care pînă la el era cu totul lipsit de interes artistic.

Dostoievski ne-a convins că subsolul sufletului omenesc, experiențele care pînă la dînsul erau considerate de interes aproape exclusiv clinic, au o valoare spirituală, un sens moral și chiar un înțeles metafizic. Marcel Proust a prefăcut în valori estetice, în obiecte de contemplație estetică microcosmosul «experienței» omenești nediferențiate, și după ce a citit A la recherche du temps perdu, nimeni nu se mai simte același, pentru că Proust a modificat cu adevărat lumea, creînd în individ noi noi capacități pentru a înțelege realitățile exterioare și propriul său suflet.

Lista ar putea fi completată: Shakespeare, Goethe, Novalis, Edgar Poe, Unamuno...

Ceea ce Camoens a adus nou în cultura universală a fost tocmai transformarea în valori spirituale a «geografilor» și a experiențelor considerate pînă atunci drept «barbare» și fără nici o semnificație superioară.

Rémy de Gourmont a scris odată că marea e o descoperire a romanticilor. Aceasta ar putea să fie adevărat pentru marea nordică, îmbrăcată în țepuri, populată de fantome. Dar gloriosul Atlantic și mările orientale sunt o descoperire estetică a lui Camoens. Prin genul său, grație operei sale, peisajul maritim e încorporat în universul estetic și se preface în obiect de contemplație. În izvor de inspirație artistică.

Camoens justifică pe planul estetic descoperirile maritime și cuceririle coloniale ale portughezilor.

După cum navigatorii și coloniștii portughezi au lărgit în mod considerabil universul geografic al timpului lor, tot așa Camoens a spărit universul estetic contemporan, și în mod indirect viața spirituală a veacului său. Scări în mod evident transformarea unui nivel cosmic în obiect de contemplație artistică nu e un fapt care să intereseze numai istoria artei. A face dintr-o «Mare Tenebroasă», cunoscută pînă atunci numai de marinari și pescari, un obiect de contemplație estetică, e a o transforma în aliment spiritual la îndemîna oricui.

Ar fi naiv să credem că alimentul spiritual nu modifică ființa omenească; și ar fi la fel de naiv să credem că dacă descoperirea agriculturii, de pildă, o revoluționară pe de-a-ntregul firea omenească, descoperirea estetică a oceanului sau a florei tropicale sau a exotismului, n-a avut urmări pentru integritatea spirituală a omului.

Noi, modernii, neglijăm cerințele cosmologice ale tuturor experiențelor omenești, de la cea mai elementară (de pildă, alimentația) pînă la cea mai complexă (de pildă, pătrunderea într-un univers mintal imediat).

Dar adevărul e că prezenta acestui obiect de cunoaștere (și orice obiect, de îndată ce capătă un «sens», devine «obiect de cunoaștere»), modifică fără ca el să-și dea seama, structura spirituală a omului.

Camoens, care a mărit considerabil «universul estetic» european, care a dat o valoare

artistică unei înfinități de fragmente, pînă la el considerate fără interes estetic, care a transformat în obiecte de contemplație peisagiile barbare, plantele exotice, curiozitățile etnografice, — a contribuit și el la modificarea universului mintal al omului Renasterii.

Nu ne putem alimenta cu «Malaca cea bogată», cu «nobila Taprobana», cu «coasta care se cheamă Champa», cu «Borneo unde nu lipsesc lacrimile adunate în bătură», sau cu «Timor care trimite lemnul de santal, cel aducător de sănătate», și nu ne alimentăm cu «... o figură voinică și plină de sănătate, mare de statură și diformă, cu fața încruntată, cu părul vîlvoi»... fără a suferi o anumită influență a tuturor acestor «alimente» exotice, cărora genul lui Camoens le-a smuls toxinele și le-a îndoit frumusețea.

A fost plin de urmării faptul că el, cel dintîi dintre moderni, a cîntat «figura ciudată», inaugurînd prin acest capriciu exotismul în literatura europeană.

Chateaubriand a creat «moda» exotică, dar Camoens a justificat cu genul său un curent exotic foarte complex, care a început cu apologia «bunului sălbatic». În secolul al XVIII-lea și s-a terminat cu Gauguin, cu cîntecul de negri și cu moda «pielei bronzate» din zilele noastre.

Nu trebuie să se piardă din vedere că tot Camoens cu «Acea captivă» a pricinuit o adevărată revoluție în canoanele estetice contemporane.

Idealul european al esteticii feminine a fost blonda, de la Elena din Troia la Isolda, Blanchefleur, Beatrice și Laura.

Era poate un simbol solar sau o superstiție aristocratică, căci pielea albă dovedește o ascendență nobilă a femeii care nu lucrează la cîmp, ci trăiește o viață plăcută în castelul ei.

Revoluția camoensiană a consistat în a fi dat drept în cetate nu numai frumusețelor bruns, dar chiar și frumusețelor barbare și exotice, negre ca «aquela cativa» sau chineze, ca Dinamene.

Evident, nu se poate epuiza în cîteva rînduri interesul revoluției camoensiene în înțelesul ei estetic și moral (intenționăm să discutăm mai pe larg acest subiect în studiul Insula iubirilor și geografiile mitice, și în cartea intitulată Camoens, încercare de filosofie a culturii).

Vrem însă să subliniem chiar de pe acum misiunea latină a marelui scriitor portughez, care a încorporat în universul estetic european nenumărate «înjurări necunoscute», care a transformat în «bunuri spirituale» o înfinitate de tezaure necunoscute, care a îmbogățit substanța latinătății cu experiențe, cu peisaj și cu «gesturi» considerate pînă atunci fără nici o posibilitate de a fi prefăcute în obiecte de contemplație, în valori spirituale de circulație.

Intervenția lui Camoens în universul mintal european ne îngăduie să înțelegem mai bine latinătatea.

aduce el pe harta universului poetic al latinătății moderne? Mircea Eliade întuiește o dominantă expresivă a personalității lui Eminescu, care avea să fie «descoperită» peste cîteva decenii: dacismul. Să specificăm că în 1943 manuscrisele de teatru nu erau cunoscute decît din comentarii. În plus, subiectul era în bună parte compromis de reacția unor critici la curentul tracofil, provocat de opera și de gândirea lui Vasile Părvan. Totuși, dacismul ca structură componentă spirituală nu era un subiect agreabil în 1943, sau în anii ulteriori. Reconfigurarea unei efigii spirituale prin reînnoirea la «matricea stilistică» a fondului prim de viață și gândire, reînfrînarea cu începuturile noastre istorice ca începuturi originare de ființă făcea

parcă pe Eminescu contemporan cu Părvan, Blaga, Voiculescu, Sadoveanu, și cu însuși Eliade. Poetul român descoperea lumii latine ceea ce ea uitase secole de-a rîndul: Dacia ca eternitate de lume, o insulă a lumii romane care nu existase decît numai pentru că adevăratul ei fond autohton nu putuse să fie dislocat și înstrăinat în greua aventură istorică a celor două milenii de existență. Eminescu în interpretarea lui Mircea Eliade era un poet al latinătății prin dacismul său vizionar-poetic. Un paradox! Dacismul apărînd ca un spațiu al latinătății, ca o față complementară a ei și ca o dimensiune inedită a genului acestuia spațiu, — iată o idee care merită și astăzi meditație și interes. Dacia era zestre de spiritualitate adusă tezaurului de

E evident că această contribuție a lui Camoens distruge formula unui geniu latin redus la câteva atribute, cum ar fi: eleganța, echilibrul, claritatea etc.

Întinim un fenomen similar în celălalt capot al latinității europene: în România. E cazul poetului român Mihail Eminescu (1850–1889), unul dintre cele mai mari genii lirice ale latinității, care a contribuit și el în mod covârșitor la lărgirea orizontului spiritual european sub aspectul de «cuceritor de lumi noi».

Întocmai ca și Camoens, Eminescu a încorporat o vastă și sălbatică «terra incognita» și a transformat în valori spirituale experiențe considerate până la dînsul ca lipsite de semnificație.

Camoens a îmbogățit lumea latină cu peisajii latine, cu flori excentrice, cu frumuseți exotice.

Eminescu a îmbogățit aceeași lume cu o nouă geografică, Dacia, și cu noi mituri. Evident, înainte de dînsul, poezia populară românească, una dintre cele mai bogate din lume — crease cu aceleași materiale numite opere prime; dar Eminescu nu e numai un continuator al acestei inspirații populare românești, ci un geniu autonom, creator de mituri.

Dacia era pentru primii romani o țară barbară; populația de sciți și de geți, scuturată de furtunile de zăpadă ce veneau dinspre stepele rusești. Să ne amintim de plîngerile lui Ovidiu în exiliul său la Tomis (Constanța de astăzi), pe malul Mării Negre: «Cerule acesta și apele acestea sunt intolerabile. Nu știu pentru ce, chiar și pămîntul îmi displace» (Tristia, III, 3). Și mai departe: «Aici nu e nicio carte pentru hrana noastră spirituală; Nimeni căruia să-i pot versurile mele sau să fie în stare să le înțeleagă. Nu văd înaintea ochilor decît traci și sciți». (Ibidem, III, 14). În rezumat, o țară «barbară», în afară de civilizație. Barbar însemnă în grecește cel care bîlbîie, adică cel care nu se poate exprima în mod corect. Legiunile romane ale lui Traian, genul colonizator al Romei, civilizația latină au transformat această regiune barbară în Dacia felix, în cea mai bogată provincie a imperiului roman.

Și limba latină, creind o altă limbă, pe cea română, a ajutat pe locuitorii Daciei să se exprime în mod corect, cu alte cuvinte să-și piardă «bîlbîiala» lor de barbari.

Ei bine, după cum legiunile romane au încorporat Dacia în civilizația europeană, genul creator al poporului român a încorporat în cultura europeană un nou peisaj și noi experiențe spirituale.

Printr-o poeză a lui Mihail Eminescu, Rugăciunea unui Dac, sensibilitatea latină e îmbogățită cu o viziune tragică a vieții, care nu se aseamănă cu a niciunui din poeții pesimiști ai Europei.

Capodopera sa, Lucașafărul, poate fi considerată ca una dintre cele mai frumoase poeme din literatura universală, și metafizică ei, amplitudine cosmică în care se des-

gășoară drama lui Hyperion, frumusețea ciudată, s-ar putea spune liturgică, a versurilor sale, sunt tot atîtea adăsurii la universul mintal al latinității.

Acastă «geografie barbară» care era Dacia pentru cei dinții romani, a creat o experiență personală a vieții, un Weltanschauung specific, o caracteristică în faza Cosmosului și a lui Dumnezeu.

Prin cîteva magnifice poeme ale lui Mihail Eminescu — de exemplu: Melancolie, Mortua est I, Scrisoarea I, Doina, Glossa — o lume întregă, pînă atunci necunoscută, intră în patrimoniul comun al omenirii.

O dulce resemnare față de devenirea universală, o melancolică dorință de reintegrare în Cosmos, de a reface unitatea primordială (cînd individul e încorporat în Tot), un sentiment de singurătate metafizică și în mod special inefabilul dar românesc sunt atîtea spirori ale repertoriului spiritual latin.

Pesimismul lui Eminescu își are originea într-o viziune tragică a existenței, dar această viziune e sobră, demnă, virilă — se recunoaște într-însa resemnarea calmă a daciilor și disprețul lor pentru moarte și pentru suferințele fizice.

Geniul latin se îmbogățește prin creația poetică a lui Eminescu întocmai cum s-a îmbogățit prin creațiunile lui Camoens.

Sunt deajuns aceste două exemple pentru a ne convinge că «geniul latin» departe de a se repeți la nesfîrșit în creații stereotipice, sau, cel puțin, făcînd parte din aceeași familie spirituală, posedă dimpotrivă o prodigioasă capacitate de reînnoire, transformînd fără încetare, materiile brute în valori spirituale, absorbînd fără odihnă «noi geografii» și noi universuri spirituale. Universul mintal al latinității e un expanding Universe; niciodată nu e același, nu se odihnește niciodată.

Nu mai acei care îngroașă bogăția și varietatea creațiunilor latine, pot crede în sterilitatea geniului său.

Nu mai cine judecă geniul latin numai după anumiți scriitori francezi, și reduce latinizata la binomul Racine-Valéry, poate crede în sleirea posibilităților latine de creație.

Dimpotrivă, prezența unui Unamuno, a unui Rebreaun, a Italiei Svevo etc. — pentru a vorbi numai de cîteva prozatori contemporani — confirmă vigorența, varietatea, îndelungimea creației latine recente.

Într-adevăr, numele pe care le-am citat mai sus, constituie, în interiorul aceleiași familii, trei varietăți, cu totul deosebite.

Dar e limpede că pentru a ne da seama de adevărata structură a geniului latin și pentru a-i înțelege bine misiunea, e necesar să renunțăm la comoditățile noastre mintale și să ne gîndim de-a dreptul la realități, lăsînd la o parte formulele consacrate și cuvintele fără înțeles.

A gîndi asupra realităților implică o cunoaștere directă a lucrurilor — cunoaștere care, din nefericire, nu e posedată decît de puțini dintre noi. Suntem sclavii modelor

bușuri ale latinității de către un poet român. Aceasta era terra incognita a lumii latine moderne. În pledoaria sa pentru o reevaluare a conceptului de latinitate în contextul spiritului creator european modern, Mircea Eliade înculcă de fapt realitatea participării românești la fenomenul creator al latinității europene. Învocînd Dacia, Mircea Eliade cuprinde un complex spiritual cu o bipolaritate de sensuri: o lume mitică, arhetipală de pînă la ocupația română, deci o Europă «barbară», cum fusese și America «barbară» pînă la descoperirea ei de către conștadorii europeni, și un geniu care spiritualizează prin creație acest univers. România orientală întregeste marele spațiu geografic spiritual al latinității cu un teritoriu

nou, oglînd pentru mituri și simboluri de viață: «De la Gingis-han la Mesterul Manole», de la Orfeu la Miorița, de la Dochia la Chira Chiralina, de la Burebista la Toma Almoș ș.a.m.d.

Suma acestora de dataturi a trecut prin experiența unică a unui geniu care le-a investit cu expresia de viață a artei. Eminescu descoperă latinității Dacia, ca un teritoriu mare al spiritualității umane, cu o tradiție și o experiență veche de viață și de cultură. Așa se petrecuseră lucrurile și cu celelalte zone geografice încorporate imperiului roman și latinizate. Latinitatea pe solul galic a dat valente și sinteze artistice diferite de cele ale latinității italice, germanice, orientale sau hispanice și

venite din afară; suntem clienții ascultători ai librărilor franceze, unde nu se găsesc scriitorii portughezi, români, italieni sau spanioli. Și din pricina acestei ignoranțe, care se datorează numai facilității noastre de a cunoaște lumea prin mijlocirea unei limbi sau a două — noi, latinii, suferim ostăzi de un complex de inferioritate.

Fiecare dintre noi se simte sărăcit; dar de această sărăcie suntem noi singuri vinovați căci nimeni nu ne împiedică să învățăm alte limbi romanice, să cunoaștem alte specii spirituale latine.

Căci «geniul latin» continuă să creieze și să lărgească universul mintal al omenirii. Astăzi ca și altădată, sunt adevărate versurile poetului român Vasile Alecsandri:

Latina gintă e regină
În ale lumii ginte mari

(Vremea, an. XVI, 1943, nr. 697, 9 mai, p. 8—10)



celtice. Armonia geniului latin nu era decât un spectacol al varietății și al diferențierii, al afirmării unui continuu flux al inovației și al ineditului uman. Pentru a ne afirma latinitatea nu trebuia — se subînțelege, deci — să ne asemănăm spiritualmente cu Montaigne și cu Paul Valéry. Nu era nevoie de re-implantare din afară, o nouă « ocupație » de către hegemoniile spirituale. Mircea Eliade propune o nouă hartă a latinității, fără zone vasale, feude ale marilor culturi —, fie ele și latine. Camoens și Eminescu vin ca două valori eliberatoare de vechi prejudecăți, purtători de mesaje neuzitate pînă la ei în concertul latinității de la « centru ». Așa cum Unamuno, D'Annunzio, Hernandez, Blaga, Arghezi, sau un gânditor precum C. Noica propun lumii contemporane noi spații a le afirmării spiritului uman, care sparg cadrele unei estetici preferențiale, personalități precum Camoens și Eminescu, sau, pentru a rămîne în cadrul culturii românești, D. Cantemir, B. P. Hasdeu, Titu Maiorescu, A. D. Xenopol, N. Iorga, Liviu Rebreanu și Mihail Sadoveanu, sînt purtători ai geniului latin fără a semăna cu nici o personalitate codificată drept exponentă a acestei lumi. Mircea Eliade merge și mai departe, descoperind prin latinitate « dacismul » nostru spiritual și ca spiritualitate latină, cu fondul ei expresiv nou, Eminescu nu era pentru el nici « ultimul mare romantic » european, nici poetul schopenhaurian etc., ci, pur și simplu, poetul latinității românești, expresia unei ființe spirituale colective și istorice ce păstrase în adîncul ei puterea neînvinsă a Daciei, pe care condiția romană de felix nu o făcuse să uite că destinul ei purta pecetea ascunse, tragice. Acest fond original, misterios, eroic, mîndru, dă prin Eminescu o expresie a trăirii poetice existențiale pe care nu o mai găsim la niciun poet romantic modern. Latinitatea trăiește nu prin transplanturi de culturi, ci prin sintezele și procesele continui dintre structuri, din aceste explorări veșnice în adîncime, acolo unde s-au produs și legăturile de durată.

În hora latinității creatoare, dacismul este o identitate și o proprietate de spirit. Terra Daciae nu rămăsese numai o suprafață ocupată și dominată, ci și o parte a geografiei romane care păstrase o realitate de viață independentă și originală. Mircea Eliade prezenta pe Eminescu ca un exponent de lume și de univers întregitor latinității moderne, prin crearea unui univers spiritual nou. După două milenii de ignoranță, Dacia era din nou un spațiu uman competitiv cu restul lumii romanice. Eminescu o reprezenta — în ipostaza istorică și spirituală a unui popor care oferea lumii din care făcea parte — fondul său de viață, zestreă sa sufletească nerăvășită în furtunile și dezastrele istoriei prin care trecuse ca un miracol.

MARIN BUCUR

GLOSSE despre SPIRITUL EUROPEAN

A conjuga trecutul cu viitorul

Discursul lui Paul Valéry asupra destinului Europei începe în 1919, prin sumbra și adesea citată frază: «Noi, cei care trăim astăzi, știm că civilizațiile noastre sînt muritoare»¹, și se încheie cu aceste cuvinte rostite în ziua de 9 mai 1945: «Fie că niciodată să nu mai vină ziua cînd amintirea acestei Victorii să mai poată răscoli gânduri amare, proiectînd asupra bucuriei de acum umbrele unui funest trecut; să nu-i mai fie dat nimănui să se întrebe, retrîind ceea ce se întîmplă astăzi: La ce bun?»².

Acestea sînt cuvintele pe care ține să le adreseze semenilor săi Paul Valéry, știind că se va îndrepta peste puțin timp spre acel «locus electus» — cîmîtîrul de pe malul Mediteranei — unde se oprise adesea ca să contemple printre chiparoși intruchiparea liniștii zăpezii, marea.

Omul pleacă în ziua de 20 iulie 1945 să-și doarmă somnul de veci, alături de toți cei ale căror șoaapte, chiote de bucurie sau strigăte de revoltă au pierit odată cu ei, dar Paul Valéry, martorul lucid al uneia dintre cele mai tulburi și frîmîtate epoci din istoria omenirii, rămîne printre noi, la fel de viu ca poetul care a cîntat armonia albelor coloane, trezite din somnul lor de piatră grație visurilor, calculelor și minilor destoinice ale oamenilor.

S-a vorbit mult despre «tăcerea lui Valéry», afirmîndu-se, pe drept cuvînt, că, timp de douăzeci de ani, a trăit în «sihăstria intelectului», uitîndu-se prea adesea că în această perioadă de studii și reculegere, cînd pornise pe urmele lui Leonardo da Vinci în căutarea unei metode, a ieșit totuși din chilia sa pentru a comenta, la cererea unei reviste londoneze, o serie de articole referitoare la expansiunea economică a Germaniei.

În 1915, cu prilejul reproducerii în revista *Mercur de France* a articolului apărut în Anglia cu optprezece ani mai înainte, Paul Valéry precizează motivele care l-au determinat să răspundă afirmativ directorului revistei *New Review*: «Acest tînar francez, care pînă atunci nu se gîndise decît la cu totul alte lucruri», spune omul matur, distanțîndu-se de dînrul care avusese cîndva 26 de ani, «s-a simțit copleșit de o sarcină pe care unele rațiuni, întemeiate de altminteri, îl îndemneau s-o accepte, dar pe care rațiunea îi dicta s-o refuze»³.

Referindu-se, implicit, la concluziile exprimate în articolul publicat în Anglia sub titlul «La Conquête allemande» și în Franța sub titlul «Une conquête méthodique» — concluzii confirmate de evenimentele care au avut loc în cursul primului război mondial — Valéry ia cuvîntul, de data aceasta din proprie inițiativă, pentru a arăta gravitatea crizei spirituale prin care trecea în acea perioadă Europa: «Am văzut cu ochii noștri munca cea mai conștiințioasă, instrucția cea mai solidă, disciplină și sîrguință, puse în slujba unor înfricoșătoare scopuri. Atîtea grozavii n-ar fi fost posibile fără atîtea virtuți. A fost, desigur, nevoie de multă știință pentru a ucide atîtea oameni, pentru a irosi atîtea auzii și a șterge de pe fața pămîntului atîtea orașe într-un timp atât de scurt. Dar a fost de asemenea nevoie și de unele calități morale. Cunoașterea și Conștiința sînt fi în devenit suspecte?... Nu este totul pierdut, dar totul are sentimentul sfîrșitului. Un fior extraordinar a străbătut întreaga Europă. Prin nucleele sale cugetoare, Europa a simțit că nu se mai poate recunoaște, că a încetat să mai semene cu ea însăși...»⁴ scrie Valéry în 1919, în articolul intitulat «La Crise de l'esprit», urmat de multe alte eseuri, studii, conferințe și acțiuni, care constituie tot atîtea semnale de alarmă.

PAUL VALÉRY

Despre istorie

Așa cum era concepută pe vremuri, istoria se prezenta ca un ansamblu de tabele cronologice paralele, între care se trasau uneori și linii transversale. Cîteva încercări de sincronizare nu au avut alt rezultat decît acela de a demonstra inutilitatea unor asemenea demers. Ceea ce se întîmpla pe vremea lui Iulius Cezar la Pekin, sau în timpul domniei lui Napoleon în Zambezi, avea loc într-o altă planetă. În zilele noastre, *istoria melodică* nu mai este posibilă. Toate temele politice sînt atît de strîns legate, încît orice eveniment se încarcă, de îndată ce s-a produs, cu o pluralitate de semnificații simultane și inseparabile.

Politica unui Richelieu, sau a unui Bismark, nu numai că e pe cale de dispariție, ci își pierde înșuși rațiunea de a exista. Noțiunile folosite de ei pentru a-și atinge scopul, lucrurile prin care se pricepeau să stîrnească ambiția popoarelor, forțele pe care se bazeau în calculele lor, nu mai prezintă astăzi nici un fel de importanță. Cea mai de seamă preocupare a oamenilor politici de ieri era aceea de a *dobîndi un teritoriu*. Sileau pe un oarecine să le cedeze pămîntul pe care îl rîvneau și asta fără drept de replică.

Nepierzînd niciodată din vedere scopul urmărit, Valéry se străduiește să expună termenii problemei și să răspundă la o întrebare care e și pe care de primă importanță, și anume: Europa va mai continua să joace, în cadrul «lunii moderne», rolul predominant pe care și l-a cucerit de-a lungul veacurilor?

Pentru a răspunde la această întrebare, Valéry proiectează o serie de imagini, cîntînd să descopere pe aceea care i-ar putea revela trăsătura caracteristică, în virtutea căreia Europa a funcționat — întocmai ca un morfem gramatical indispensabil în gramatica unei limbi — în marele sistem politic, social și cultural.

Europa, afirmă Valéry, este cea care a preluat moștenirea Greciei antice, patria geometriei, din care s-au născut atît arta cît și filosofia, a Romei lucide și pragmatice, care a făcut legi destinate să introducă ordinea și toleranța în provinciile cucerite, și a Iudeiei, de unde, odată cu mitul creștin, s-a răspîndit în întreaga lume ideea egalității tuturor oamenilor în fața vieții și a morții, dovedindu-se continentul dotat nu numai cu cea mai mare capacitate de absorbție, ci și cu cea mai mare forță de difuzare a bunurilor dobîndite.

* Fragmentele prezentate figurează în *Oeuvres de Paul Valéry*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1966.

Astăzi, tot omul își dă seama că astfel de acțiuni — ieri încă limitate la un colocviu, urmat de un duel și încheiat printr-un tratat — vor da naștere de acum înainte unor generalizări atât de inevitabile, încât nimic nu se va înfăptui pe glob fără ca restul lumii să nu fie implicat și niciodată urmările, aproape imediate, nu vor mai putea fi prevăzute sau circumscrise.

Geniul de care au dat dovadă unele cîrmuiri din trecut a devenit nu numai nepuțințios azi, ci chiar inutilizabil, datorită extinderii și amplificării conexiunilor în aria fenomenelor politice; căci nu există geniu, virtute morală sau calitate intelectuală, după cum nu există nici tradiții, care să se mai poată iluziona că le stă în putere să devieze sau să stăvilească reacțiile unui univers, căruia vechea geometrie istorică și vechea mecanică politică nu i se mai potrivesc în nici un fel.

Europa de azi mă face să mă gîndesc la un obiect care ar fi fost brusc transportat într-un spațiu necunoscut, mult mai complex. Toate caracterele specifice au rămas, în aparență, aceleași, dar obiectul respectiv este supus unor relații total diferite; calculele și previziunile se dovedesc deci a fi mai zadarnice decît oricînd.

Urmările războiului¹ ne arată că evenimente, care altă dată ar fi determinat, pe o lungă perioadă și în sensul deciziei inițiale, fizionomia și evoluția politicii generale, devin, datorită marelui număr al părților angajate, extinderii cîmpului de acțiune și complexității intereselor, inefficiente, golite de energie, fiind în scurt timp paralizate sau contracarate de propriile lor consecințe.

Este de așteptat ca astfel de transformări să nu mai reprezinte excepții, ci regulă. Pe măsură ce vom înainta pe acest drum, vom fi siliți să constatăm că efectele sînt mai puțin simple decît ne imaginaserăm și mult mai greu de prevăzut; ne vom da de asemenea seama că demersurile politice și chiar acțiunile militare, într-un cuvînt orice acțiune evidentă și directă, nu va mai însemna ceea ce inițial era menită să semnifice.

Forțele, suprafețele, masele implicate, precum și conexiunile acestora, imposibilitatea de a le localiza, promptitudinea repercușiunilor vor impune din ce în ce mai mult o politică diferită de cea dusă pînă acum.

Pe acest spațiu restrîns, continuă Valéry, s-au acumulat cele mai multe exigente, s-a concentrat un imens capital, și oamenii a căror muncă ingenioasă și temeinică a dat extraordinare rezultate, întrucît în Europa multe din străvechile visuri au devenit din mic realitate.

« Să poți acționa la distanță; să schimbi structura metalelor, să le prefaci în aur; să învingi moartea; să poți vorbi, vedea și auzi de la un capăt al lumii la celălalt; să vizitezi aștri; să realizezi mișcarea continuă, și cite altele — am nutrit atîtea visuri, încît nici o listă nu le poate cuprinde! — ... Ansamblul acestor visuri constituie un program, a cărui punere în aplicare este legată de însăși istoria omenirii. Tot ceea ce numim astăzi civilizație, progres, știință, artă, cultură, se referă și depinde direct de acest extraordinar plan ».²

Descendenții lui Icar, Iason, Tezeu, urmașii alchimistilor și ai altor alți « visători », care și-au pus nădejdea în civilizațiile pe care le-au edificat, sînt siliți să constate că munca lor a fost zadarnică și visurile lor înșelătoare.

Omul — născut de realizarea spectaculară a unor din cele mai îndrăznește proiecte, sau copleșit de efectele dezastruoase ale propriilor sale inventivități — să-și

înfrunt efectele devin atît de iute incalculabile, prin înseși cauzele lor, și chiar antagonice față de cauze, poate ca oamenii vor ajunge la concluzia că e puierii și chiar primejdios să coute evenimentul sau să-l provoace, după cum e primejdios să-l împiedice să se ivească; poate că spiritul politic va înceta într-o zi să gîndească prin evenimente, debărlîndu-se de acest obicei generat și perpetuat de vechea istorie.

(De L'Histoire, 1928)

Orient — Occident

Ultimul război³ a fost revelator în multe privințe. Am văzut cele mai semete și mai bogate națiuni nevoite aproape să cerșească, cînd ajutorul națiunilor mici, solicitînd mină de lucru, pline și multe altele, incapabile să continue suprema partidă pe care o angajaseră tocmai fiindcă erau atît de puternice. Multor oameni li s-au deschis ochii, mulți au început să compare și să reflecteze.

Dar nu la noi se desăfoară în toată amploarea urmările cele mai importante ale recentelor evenimente. Nu popoarele care au fost direct antrenate în conflict sînt cele mai zguduite și mai schimbate azi. Efectele războiului se întind în afara Europei și nu încap în doială că vom vedea revenind de la antipodii consecințele zguduiri comunicată enormei mase a Orientului.

Orientalii vîd în sfîrșit inconvenientele unei prea lungi și încăpățînate pasivități, știut fiind că ei au considerat, multă vreme, nefastă, orice schimbare, în timp ce Occidentalii susțineau contrariul. Moștenitorii dialecticii grecești, înțelepciunii romane și doctrinei evanghelice s-au dus deci, precum se știe, să trezească din

fi pierdut oare capacitatea de a conjuga trecutul cu viitorul?, se întreabă Valéry și, privind în jurul lui, constată că oamenii care aparțin « lumii moderne » se mulțumesc să trăiască într-un confuz și precar prezent.

Nimeni nu mai are azi « superstiția posterității », nimeni nu se gîndește la ziua de mîine, cum nu se mai gîndește la ziua de ieri, în zarva făcută de atîtea teorii contradictorii și ineficace.

« Ce gînditor, ce filozof, ce istoric, chiar dintre cei mai ageri, mai profunzi și mai erudiți, s-ar aventura să prezică evenimentele viitoare? Pe spatele cărui om politic sau economist ne-am mai putea bizui, astăzi, după ce i-am văzut comînd atîtea erori? Nici nu mai știm să facem o distincție netă între pace și război, între abundență și penurie, între victorie și înfrîngere... »⁴ spunea Valéry în cadrul unei conferințe ținută în noiembrie 1932, la Universit   des Annales, în plină criză economică, politică și culturală...

Și totuși, Valéry speră că totul nu este încă definitiv pierdut și, ca totdeauna, pune nădejdea în « spirit », definit precum urmează: « Prin spirit nu înțeleg o

¹ Este vorba de primul război mondial (n. tr.)

³ Războiul 1914—1918 (n. tr.)

somn singurul popor din lume care, timp de nu știu cîte secole, n-a avut nevoie decît de cîrmuirea unor cărturari de seamă... și nimeni nu mai poate spune ce perturbări va produce acest lucru, ce transformări interne ale Europei, spre ce nouă formă de echilibru va gravita lumea în viitor.

Privind ca simplu muritor aceste probleme omenești, mă voi limita să meditez asupra apropierii inevitabile a unor popoare atît de diferite. Iată puși pentru prima oară față în față oameni care nu se consideraseră mai înainte unii pe alții decît total străini, și chiar erau, fiindcă nu avuseseră niciodată nevoie unii de alții. *Animale ciudate*, așa ziceam cu toții vorbind unii despre alții și, dacă eram constrînși să ne recunoaștem reciproc unele virtuți, sau o anumită superioritate în anumite domenii, procedam la fel ca atunci cînd constatam că unele animale au o vigoare, o agilitate, sau o hărnicie, care întrec pe cele ale omului.

Această situație se explică prin faptul că nu ne cunoaștem, sau ne cunoaștem numai ca negustori, ca beligeranți, sau ca împuterniciți ai poliției temporale sau spirituale, toate aceste relații presupunînd noțiunea esențială de adversar și corolarul ei, disprețul față de adversar.

Acest tip de relații este, în mod necesar, superficial. Nu numai că merge mină în mină cu o totală ignoranță a vieții profunde a oamenilor, ci face din această ignoranță un postulat. Ar fi foarte greu, dacă nu imposibil, să înțelegi, să ai înțeles, sau să suprimeai pe cineva ale cărui trăiri și-ar fi cunoscute, a cărui sensibilitate o poți înțui, comparînd-o cu a ta.

Tot ce se întîmplă astăzi, incită populațiile de pe glob la o stare de dependență reciprocă, atît de strînsă și implicînd schimburi de informații atît de rapide, încît în scurt timp popoarele nu vor mai putea să-și facă imagini false unele despre altele și să mai poată întreține doar acele relații care le-au fost impuse de unele manevre interesate. Va mai fi loc pe lume și pentru altceva, decît pentru acțiuni de exploatare, de infiltrație, de siluire, sau pentru concurență...

(Orient et Occident, 1928)

entitate metafizică, ci acea capacitate de transformare pe care o putem izola și distinge de toate celelalte, luînd în considerare anumite modificări ale mediului înconjurător, care nu pot fi atribuite decît unei acțiuni total diferite de cea a energilor naturale cunoscute, întrucît spiritul constă în acțiunea de a opune și de a conjuga energiile naturale date.»

Acestui spirit, capabil să transforme durerea în poeme sublime, teama în temple de o armonioasă simetrie, acestui spirit capabil să îndemne pe toți arhitecții minși, suferitorilor și așezătorilor omenești să lucreze nu numai pentru contemporanii lor ci și pentru cei din generațiile care se vor succeda într-un timp atît de lung, încît se confundă cu eternitatea, îi încredințez Valéry misiunea să opereze disjunția între două noțiuni care nu trebuie niciodată confundate: pacea și războiul.

«Pacea este, poate, starea de lucruri în cursul căreia ostilitatea, pe care o nutresc în mod firesc oamenii unui față de alții se manifestă prin creații și nu prin distrugerii, așa cum se întîmplă în timp de război.»

Crezînd cu fermitate că nu e interzis, ci licit și recomandabil să speri că eforturile conjugate ale «spiritului» vor izbui cel puțin să circumscrie, dacă nu să anihileze, efectele dezastruoase ale confuziei și dezordinii, generatoare de noi conflagrații cu repercusiuni incalculabile nu numai pentru țările beligerante, ci pentru popoa-

Voltaire

... Pornind de la unele erori sau abuzuri juridice, Voltaire suscită, crează literalmente, o serie de «procese» care, datorită prestigiului și talentului său, au făcut o mare vîlvă. Ecourile se mai aud și astăzi. Numele împincaților au devenit atît de celebre încît le evocăm adesea în conflictele actuale.

În ultima parte a vieții, Voltaire dă dovadă de o generozitate activă, de o neașteptată sensibilitate față de silurile și nedreptățile săvîrșite sub pavăza legii, considerate pînă atunci drept efectele inevitabile (ba, poate, chiar condițiile necesare) existenței unei societăți organizate. Datorită evoluției spirituale, conceptul de criminalitate începea să fie luat în discuție în epoca aceea, dar delictele continuau să fie sancționate prin pedepse cumplite: tortura se practica în virtutea unei oribile rutine; acuzații nu aveau nici o garanție că-și vor putea dovedi nevinovăția.

Voltaire redeschide procesele, revine asupra faptelor invocate în instanță, le cîntărește, confruntă mărturiile, compară acuzațiile făcute pe temeiuri șubrede cu groaznicele și excesivele măsuri de represiune.

Invocă rațiunea, dar țîște drept în inimă.

Cine poate rămîne de piatră văzînd adevărul înfrăindu-se cu mila? și adevărul și mila trezesc în om ceea ce are mai omenesc, ceea ce viețuiește în ființa lui cînd este liber să fie el însuși, cînd poate privi în jur fără teamă și fără ură, așa cum prevede Codul.

Voltaire intervine în desfășurarea vieții sociale ca o putere individuală nerecunoscută și îndrăznește să înfrunte puterea oficială. Puterea lui Voltaire nu se legitimează decît prin noblețea scopului urmărit și pe demonstrarea necesității superioare a intervenției. Acțiunea lui se bazează pe talent, numai pe talent. Greșesc! Pe talent, pe curaj și pe convingeri.

Voltaire scoate de sub jurisdicția magistraților procesele de care se ocupă, le sustrage aprecierii înguste, rutiniere, indifferenței și închiștării profesionale, și

rele din întreaga lume. Valéry desfășoară în perioada interbelică o prodigioasă activitate menită să contracareze planurile celor care «nu renunță la conceptul de război și fac tot ceea ce este necesar pentru ca această idee să se prezinte drept utilă.»

În nenumărate conferințe, ținute în majoritatea centrelor culturale și științifice europene, în intervențiile sale în cadrul Comisiei de Arte și Litere a Societății Națiunilor, în Comitetului pentru Cooperare Intelectuală, Pen Clubului și altor diverse organizații, în cursul întrevederilor sale cu marii savanți, gînditori și oameni de literă de a căror simă și prietenie s-a bucurat — și printre aceștia se numără Einstein, Marie Curie, Louis de Broglie, Bergson, Langewin, André Gide, Charles du Bos, Hélène Vacaresco, Ortega y Gasset, Rainer Maria Rilke — în articole, în prefețe la cărțile pe care le consideră utile, în cursurile ținute la Collège de France, în discursurile rostite la Academia Franceză sau la Sorbona, Valéry pledează pentru eradicarea conceptului de război din mintea și din sufletele oamenilor.

* Discurs pronunțat la Sorbona, în 10 decembrie 1944, cu ocazia aniversării a 250 de ani de la nașterea lui Voltaire.

le înfățișează aceluia judecător care nu era însă deplin conștient că el este cel care trebuie să-și spună în ultimă instanță cuvântul: *Omul*. Voltaire înfățișează legea Omului. Fără îndoială că această acțiune tulbură ordinea.

Trebuie să apară, când și când, în masa conștiinței medii a unui popor, un agent destructiv care să atace și să dizolve organismele moarte, lucrurile adevărate odinoră și care au încetat să mai fie, astfel un agent capabil să precipite dispariția celor ce nu vor să piară și care să înceteze nașterea și dezvoltarea celor care ar putea și ar trebui să trăiască. Este necesar ca mintea care se odihnește și adoarme, legănată de ritmul egal al bunăstării, conștientă că nu va duce nicicând lipsă de mijloace, după cum nu-i va slăbi nici puterea, să fie uneori zgâlțâită și trezită din somn ca să-și vadă limitele. Sînt pe lume boli care mult timp nu provoacă nici o durere, după cum sînt și dureri pe care cel care le îndură nu le poate nici defini, nici numi, cînd se vaită sau vrea să scape de ele. Voltaire a fost primul și cel mai activ dintre cei care au sensibilizat oamenii cu privire la anumite practici odioase, dar care nu erau considerate încă odioase, de vreme ce păreau indisolubil legate de exercitarea justiției. Trezește scrupule ce nu se iviseră, provoacă o revoltă neabătută, care zăcea totuși în străfundurile sufletelor, față de anumite proceduri juridice inutile, injuste și cumplite, acceptate în virtutea unei vechi obișnuințe. Voltaire devine ca atare un fel de legislator de tip nou, deoarece definește și instituie o crimă nepomenită în analele justiției. Legile penale nu sancționaseră pînă la el decît infracțiunile și injuriile care lezau ordinea socială, Statul și religia de Stat. Voltaire proclamă că există crime împotriva umanității, că există crime împotriva gîndirii, și le pune sub acuzație(....)

Ce-ar putea face azi Voltaire? Ce poate face azi o minte luminată? Ce glas se va ridica deasupra tuturor celorlalte, ce glas va putea acoperi buibuitul exploziilor, vacarmul mașinilor, zarva produsă de diversele propagande difuzate din actualul Turn Babel, care ne intră în case la fiecare oră din zi și din noapte? Se va găsi oare un nou Voltaire pentru a încrimina lumea actuală?

Cel de al doilea război mondial izbucnește în toamna anului 1939...

Martorul lucid, dar nu imparțial, întrucît intrase în 1919 în arenă, spunînd: «Ceea ce se întîmplă în lume nu mă interesează decît sub raportul intelectualului»¹⁰, nu mai asistă, ci participă din toată ființa lui rănită de moarte, la capitularea Franței. «Aș fi vrut să nu-mi fie dat să trăiesc o asemenea zi», notează Valéry în iunie 1940¹¹.

Războiul la sfîrșit în Franța în august 1944, și pușini oameni au știut să exprime ceea ce au simțit, în ziua eliberării, atît de simplu și atît de pregnant: «Libertatea este o senzație. Libertatea se respiră»¹², dar Valéry nu poate uita că războiul continuă în lume.

Punînd, de data aceasta, mai presus de orice omul, omul plămădit din carne și sînge, Valéry acuză cu o neașteptată vehemență: «Ne va fi oare dat să mai vedem un nou Voltaire — gigantic și pe măsura lumii în flăcări — acuzînd, blestemînd, reducînd la dimensiunile unei crime odioase fărâșelele planetară de astăzi? Acum nu mai este vorba de cîțiva inocenți, de cîțiva indivizi torturați, de cîteva victime al căror număr ar putea fi socotit. Acum numărăm cu milioanele, dacă îi mai putem număra, oameni ca Jean Calas și cavalerul de la Barre...»¹³

S-ar zice că toate eforturile spiritului, toate acumulările fără precedent realizate de cunoașterea pozitivă, n-au servit decît la amplificarea metodelor de distrugere sabbatică a speței umane, după ce se îi va fi năruit și speranța, nutrită de secole, și anume aceea că firea omului se va îmbîlzi cu timpul.

Trebuie oare să acceptăm ideea că atrocitățile, asasinatelor premeditate și comise la rece, nu pot fi niciodată considerate drept definitiv abolite, șterse de pe fața pămîntului? Unde zace ordinul dat de acel rege care a interzis tortura? Ce-au devenit tratatele și convențiile, încercările timide de la Haga, organismele de resort și clauzele de arbitraj pe care dorința unanimă a oamenilor — vorbesc de acele ființe cu chipuri omenești — le-au obținut de la reprezentanții lor?

Unde este Voltaire? Ce glas se va mai ridica azi? Și ne va fi oare dat să vedem un nou Voltaire — gigantic și pe măsura lumii în flăcări — acuzînd, blestemînd și reducînd la dimensiunile unei crime odioase fărâșelele planetară de astăzi? Acum nu mai este vorba de cîțiva inocenți, de cîțiva indivizi torturați, de cîteva victime al căror număr ar putea fi socotit... Acum numărăm cu milioanele — dacă-i mai putem număra — oameni ca Jean Calas și cavalerul de la Barre. Nu mai e vorba de a anula cîteva hotărîri judecătorești și de a modifica anumite legi. E vorba de întreaga structură a lumii politice și economice, care chiar în timp de pace nu era prea solidă, fiind adesea zguduită de apariția neașteptată a unor noi necesități și oscilînd neîncetat între abundență și penurie, între inerția vechilor obiceiuri și eferescența spontanității creatoare. Totul riscă să piară în incendiul universal al războiului...

lata ce se înfățișează dușii minții (în acele rare momente cînd spiritul mai poate deveni stăpîn pe privirea sa), alcătuiind un haos de contradicții, o succesiune de răsturnări în bine și în rău. În decurs de cîteva luni, am văzut nădejdea preschimbindu-se în deszădejde și disparera în speranță; am văzut cea mai strînsă alianță destrămîndu-se și pe cei unți ieri luptînd azi în tabere adverse; vedem victoria unora transformîndu-se în înfrîngere, vedem pe învinși de ieri înaintînd împreună spre izbîndă...

În românește de IRINA ELIADE

Victimele n-au putut fi numărate, dar se știe astăzi că, în cursul celui de al doilea război mondial, au pierit aproximativ 40 de milioane de oameni, dintre care 12 milioane în lagărele din Germania nazistă.

IRINA ELIADE

¹ Paul Valéry, «La crise de l'Esprit» în *Oeuvres de Paul Valéry*, Bibliothèque de la Pléiade, vol. I Paris, 1966, p. 988.

² «Ultima vorba», op. cit., p. 70.

³ «Une conquête méthodique», op. cit., p. 972.

⁴ «La crise de l'Esprit», op. cit., p. 989.

⁵ «Note» (ou l'Européen), op. cit., p. 1003.

⁶ «La politique de l'esprit. Notre souverain bien», Op. cit., p. 1015.

⁷ Ibid., p. 1022.

⁸ «La crise de l'esprit», op. cit., p. 993.

⁹ «Prélude à la lutte pour la paix», op. cit., p. 1147.

¹⁰ «La crise de l'esprit», op. cit., p. 994.

¹¹ Introduction biographique, op. cit., p. 65.

¹² Ibid. p. 69.

¹³ «Voltaire», op. cit., p. 530.

Priviri asupra lumii actuale

... Trecutul, mai mult sau mai puțin fantastic, sau, ulterior, mai mult sau mai puțin organizat, lucrează asupra viitorului cu o forță comparabilă celeia a prezentului însuși. Sentimentele și ambițiile, în loc să fie rod al percepțiilor și datelor actuale, se înfierbântă de amintirile de lectură, de amintirile amintirilor. Caracterul real al istoriei rezidă în participarea la istorie. Ideea de trecut nu dobândește sens și nu constituie o valoare decât pentru omul care găsește în el însuși pasiunea pentru viitor. Viitorul, prin definiție, nu are reprezentare; Istoria îi conferă mijloacele de-a fi gândit. Ea formează, pentru imaginație, o adevărată panoramă a situațiilor și catastrofelor, o galerie de strâmbi, o formulare de acte, expresii, atitudini, de decizii oferite instabilității și incertitudinii noastre, pentru a ne ajuta să devenim. Ori de câte ori un om sau o colectivitate, stăjenii sau constrânși de anumite circumstanțe, sînt siliți să acționeze, preferă să consulte, în deliberarea lor, amintiri imaginare, decât să considere starea însăși a lucrurilor, *dacă ea nu s-a mai repetat niciodată pînă atunci*. Ascultînd de acel tip de lege a minimei acțiuni, refuzînd să creeze, să riposteze prin inventivitate situații originale, gîndirea ezitantă tinde să se apropie de automatism; ea solicită precedente și se dăruiește spiritului istoric care o determină să-și omitească înfi, chiar atunci cînd ar trebui să decidă pentru un caz cu totul nou. Istoria alimentează istoria.

[...] Părțile unei lumi finite și cunoscute depind, în mod necesar, din ce în ce mai mult, una, de cealaltă.

Pînă acum, orice politică specula asupra izolării evenimentelor. Istoria era alcătuită din evenimente ce puteau fi localizate. Fiecare tulburare, produsă într-un punct de pe glob, se desfășura, parcă, într-o arie nelimitată; efectele sale erau nule pe o distanță suficient de mare; la Tokio, totul se petrecea ca și cînd Berlinul s-ar fi aflat la o depărtare infinită. Era, așadar, posibil, era chiar logic să prevezi, să calculezi și să întreprinzi. Era loc, în lume, pentru una sau mai multe mari politici bine conturate și urmate cu consecvență.

Epoca aceea se apropie de sfîrșit. Orice acțiune va antrena, pe viitor, o mulțime de interese neprevăzute în toate celelalte puncte ale globului, va provoca o suită de evenimente imediate, o dezordine cu ecouri într-o sferă închisă. Efectele efectelor, odinioară insensibile sau neglijabile în raport cu durata unei vieți omenești și cu

raza de acțiune a puterii umane, se fac simțite aproape instantaneu la orice distanță, rîcoșează imediat înspre propriile lor cauze, nu se amortizează decât în neprevăzut. În cîteva luni sau în nu prea mulți ani, previziunile se dovedesc eronate.

În cîteva săptămîni, circumstanțele cele mai îndepărtate preschimbă prietenul în dușman, dușmanul în aliat, victoria în înfrîngere. Nici un raționament economic nu este posibil. Experții se înșală; paradoxul domnește. Într-un asemenea univers de relații și de contacte multiple, durată, continuitatea sau cauzalitatea devin de nerecunoscut; în fața acestei complexități eșuează cîrînd orice prudență, înțelepciune ori geniu.

Prudența, înțelepciunea, genul nu sînt niciodată identificate decât grație unei anumite succesiuni de împliniri fericite; odată cu dominația accidentului și a dezordinii, e greu să mai discerni între jocul savant sau inspirat și jocul hazardului; cele mai minunate daruri se pierd.

(Din « Avant - Propos »)

În timpurile moderne, nici o putere, nici un imperiu din Europa nu și-a putut menține supremația, nu și-a putut comanda în voie supușii și nici măcar nu și-a putut păstra cuceririle mai mult de cincizeci de ani. Marii oameni de stat au eșuat, chiar cei mai norocoși și-au dus națiunile la ruină. Carol-Quintul, Ludovic al XIV-lea, Napoleon, Metternich, Bismarck — durată medie: patruzeci de ani. Fără excepție.

[...] Pacea este o victorie virtuală, tăcută, continuă, forțe posibile împotriva dorințelor probabile.

Nu va fi pace adevărată decât atunci cînd toată lumea va fi mulțumită. Cu alte cuvinte, nu se prea poate vorbi de pace adevărată. Nu există decât păci reale care, ca și războaiele, sînt doar expediente.

Singurele tratate valabile ar fi acelea care împacă intențiile nemărturisite.

Tot ce e avuabil e ca și lipsit de viitor.

Unii se mîndresc că și-au pus adversarului voința. Se întîmplă uneori să și reușească. Dar voința aceasta poate fi nefastă. Nimic nu mi se pare mai dificil decât să determini adevăratele interese ale unei națiuni, care nu trebuiesc confundate cu dorințele ei. Îndeplinirea dorințelor noastre nu ne abate totdeauna de la piere.

Un război al cărui sfîrșit nu se datorază decât înegalității dintre forțele totale ale adversarilor, este un război în suspensie [...]

Despre națiuni

Nu e ușor să ai o reprezentare clară a ceea ce se numește o națiune. Trăsăturile cele mai simple, ca și cele mai pregnante, scapă localnicilor, devinți insensibili la meru aceleași imagini. Străinul le percepe prea intens, fără să resimtă acea cantitate de corespondențe intime și de reciprocități invizibile prin care se împlinesc misterul comuniunii profunde a milioane de oameni.

Deci în două moduri te poți înșela asupra unei națiuni date.

De altfel, însăși ideea de națiune, în general, nu poate fi lesne definită. Spiritul se rătăcește printre aspectele foarte diverse ale acestei idei; ezită între modalități diferite de-a o defini. Abia îi se pare că a găsit formula satisfăcătoare, și iată că aceasta îi și sugerează un caz particular pe care ea a uitat să-l înglobeze.

Pe cât de familiară ne-a devenit ideea aceasta în rostire și de prezentă în sentimente, pe atât este de complexă sau de nedeterminată în fața reflexiei. Dar aceasta e soarta tuturor cuvintelor de mare importanță. Vorbim cu ușurință despre drept, rasă, proprietate. Dar ce sînt de fapt dreptul, rasa, proprietatea? O știm și nu o știm!

Astfel, toate aceste noțiuni puternice, deopotrivă abstracte și vitale, existînd uneori atât de intens și de imperios în noi, toți acești termeni ce compun în spiritul popoarelor și al oamenilor de stat, gîndurile, proiectele, raționamentele, deciziile de care atîrnă destinele, prosperitatea sau ruina, viața sau moartea ființei umane, sînt simboluri vagi și impure în fața reflexiei...

Totuși, cînd folosesc între ei aceste indefinibile, oamenii se înțeleg foarte bine. Noțiunile acestea sînt, deci, clare și suficiente în dialog; obscure însă, și parcă înfinînt divergente, pentru fiecare luat în parte.

Națiunile sînt diferite una de cealaltă, așa cum sînt și oamenii, prin caracter, vîrstă, credință, obiceiuri și necesități. Națiunile își aruncă priviri curioase, anxioase; își zîmbesc; se privesc cu ostilitate; fiecare admiră la cealaltă un detaliu și îl imită, disprețuind ansamblul; sînt mușcate de gelozie sau dilatate de dispreț. Orîcît de sinceră e uneori dorința lor de-a dialoga și de a se înțelege, dialogul devine totdeauna confuz și se întrerupe la un moment dat. Se ivesc nu știu ce stavile de netrecut în calea coerenței și continuității sale.

Nu puține sînt acelea ce nutresc, fiecare în parte, convingerea că ea este în sine, și prin sine, națiunea prin excelență, aleasa unui viitor fără sfîrșit și singura demnă să pretindă, indiferent de starea sa de moment, de mizeria sau de slăbiciunea sa, suprema propășire a virtualităților pe care și le atribuie. Fiecare invocă argumente ce tîin de trecut sau de posibil; niciuna nu îi place să-și recunoască nenorocirile ca pe copii legitimi. Indiferent că se compară între ele sub raportul suprafeței, al locurilor, al progresului material sau al moravurilor, al libertăților, al ordinii publice sau al culturii și creațiilor spiritului, sau chiar al amintirilor și speranțelor, fiecare națiune își găsește, obligatoriu, suficiente motive pentru a se prefera. În eterna partidă pe care o joacă, fiecare națiune are cărțile sale. Unele cărți reale, altele, însă, imaginare. Există națiuni care nu dețin decît atu-uri ale Evului Mediu, sau ale Antichității, valori moarte și venerabile; altele mizează pe artele frumoase, lucrurile pitorești sau muzica locală, pe farmecul lor sau pe nobilul lor trecut, cărți pe care le aruncă pe tapet în mijlocul adevăratelor treffe și adevăraților ași de pică.

Toate națiunile au motive prezente, trecute sau viitoare de a se crede incomparabile. De altfel și sînt. Una din cele mai serioase dificultăți ale politici speculative constă tocmai în a compara aceste mari entități, care nu se aseamănă și nu se apropie una de cealaltă decît prin trăsături și mijloace exterioare. Dar faptul esențial care le constituie, principiul lor de existență, legătura internă care înlanțuie, între ei, indivizii unui popor și generațiile între ele, nu este aceeași pentru fiecare națiune. Uneori rasa, alteori limba, uneori teritoriul, alteori amintirile sau interesele instituției în mod diferit unitatea națională a unei aglomerații umane organizate. Cauza profundă a unei asemenea grupări poate fi de obîrbire cu totul diferită de cauza alteia.

Trebuie amintit națiunilor în creștere că nu există arbore în natură, care, plasat în cele mai favorabile condiții de lumină, de sol și de teren, să se poată dezvolta și întinde la nesfîrșit.

(Notes sur la grandeur et la décadence de l'Europe, 1938)

în românește de ALINA LEDEANU

Pentru o definire a Europei de mîine

Nu există o eroare mai gravă — și acest lucru este valabil atît pentru popoare cît și pentru indivizi — decît aceea de a crede că se poate trăi de unul singur.

«France et Allemagne» în Journal, N.R.F., 1941.

Oamenilor din generația mea le plăcea să stea acasă; nu prea știau mare lucru despre ceea ce se petrecea în afară și nu numai că nu sufereau din această pricină, dar se mai și mîndreau cu ignoranța lor. Lăsîndu-se prea ușor convinși că trec cu vederea doar ceea ce nu merită să fie cunoscut, oamenii respectivi considerau că ignoranța celorlalți reprezintă garanția superiorității lor. Am impresia că cei care vin după noi sînt mai curioși, dîndu-și seama de bucuriile și de avantajele oferite de spiritul de aventură; nu se mai simt, ca predecesorii lor, blazați, ca și cum ar fi văzut totul înainte de a fi pornit la drum. Noua generație înțelege așa cum se cuvine povestea femeii lui Lot și știe că dacă îți îndreptî mereu privirile înapoi, pentru a contempla necontenit «pămîntul străvechi și oamenii care au fost», riști să devii, ca și personajul biblic, o statuie de sare. Un imbold, iată ce caută tinerii de azi în tradiții și în studiul trecutului.

Dacă stau să cuget, nu sînt sigur că noua generație este așa cum am descris-o, dar așa mi-aș dori-o, întrucît consider că cei ce pretind că-ți cunoști cu atît mai bine propria țară, cu cît le cunoști mai puțin pe ale altora, comit o gravă eroare. Eu unul pot spune că printre străini am înțeles mai bine Franța și am iubit-o mai mult. Nu poți judeca bine fără a-ți lua o oarecare distanță, după cum este necesar să uiți de tine însuși pentru a te putea cunoaște [...]

«Dar cum va fi Europa de mîine?» — așa sună întrebarea dumneavoastră și la ea vi s-au trimis răspunsuri din diferite țări. Am impresia că, asupra anumitor puncte, corespondenții dumneavoastră sînt de acord, cu precădere asupra următoarelor: nici o țară din Europa nu va mai putea spera să-și vadă progresînd efec-

tiv propria cultură izolându-se de celelalte țări și fără colaborarea lor mediată; că atât din punct de vedere politic, economic, industrial — mă rog, din toate punctele de vedere — întreaga Europă merge spre dezastru, dacă fiecare țară se va gândi numai la modalitatea de a se salva pe sine.

Desigur, nu simțiți decât în posesia unor răspunsuri, în care corespondenții dumneavoastră, aleși cu mare grijă și poate și cu prezentimentul că vor răspunde în felul cum au făcut-o, își exprimă opiniile lor personale. Ca să spunem lucrurilor pe nume, problema Europei de mine preocupă foarte puțin mințile oamenilor, sau, mai exact, nu preocupă decât foarte puține minți luminate. Sentimentul unui interes comun nu se trezește decât în fața unei primejdii comune și, pînă acum, simțul primejdiei n-a făcut decât să stîrnească popoarele din Europa să lupte unele împotriva altora. Obiceiul s-a împămîntenit și iată de ce ne vine atât de greu astăzi să avem în vedere pericolul care ne amenință — pe toți — eșecul.

(*L'Avenir de L'Europe* — răspuns la o anchetă a periodicului *Revue de Genève* — în *Incidences*, N.R.F., Gallimard, 1924)

Chiar și înainte de război s-a pus această întrebare: o anumită civilizație, o anumită cultură, poate oare spera să se prelungească la nesfîrșit, urmînd o traiectorie directă și neîntreruptă? Și cum răspunsul este evident negativ, o a doua întrebare se ivește, corolar al celei dintîi: civilizația noastră, cultura noastră, pot fi prelungite în timp?

Această lume nouă, căreia i-am trecut pragul, se înscrie oare în aceeași serie cu cea precedentă? Continuăm trecutul? Dar dacă intrăm într-o nouă eră, cine va putea afirma că acest nou capitol întîi din noua carte este un nou capitol francez dintr-o nouă carte franceză?

Tradiția — ca și toate valorile pe care le reprezintă — este sortită să fie vinzilită și va trece mult timp pînă ce vom putea dibui, în apele tulburate, continuitatea personalității noastre și a istoriei noastre. Atunci va veni rîndul celor care au tăcut să ia cuvîntul... Rimbaud, Debussy, Cézanne chiar, pot să nu semene cu nici unul din artiștii recunoscuți de tradiția noastră, nefind mai puțin francezi decât predecesorii lor; ei se pot deosebi de toți artiștii care au reprezentat Franța pînă în zilele noastre și să exprime, totuși, Franța. Dacă patria noastră nu ar mai fi în stare să se reînnoiască, ce rost ar mai avea lupta?

Artistul, care în timp ce creează este preocupat de ideea că este francez și că trebuie să compună o operă cu adevărat franceză, se condamnă pe el însuși la non-valorare. Nu este în cauză ce-am fost, ci ceea ce sîntem [...]

Cînd ne-ați auzit vorbind despre cultura noastră europeană, v-ați amuzat pe socoteala noastră și, fiindcă nu v-ați străduit să înțelegeți la ce ne refeream prin aceste cuvinte, ați dat să se înțeleagă, ați crezut sau v-ați prefăcut numai, că ceea ce doream era desnaționalizarea literaturilor, pe cînd noi, dimpotrivă, susținem

că nu au valoare decât acele opere, profund revelatoare pentru pămînt și pentru popor, ale căror roade sînt.

Fapt ciudat este că această acuzație ne-a fost adusă de cei care ne reproșau pe de altă parte anumite tendințe individualiste, fiind de părere că estomparea diferențelor dintre oameni este profitabilă Statului. Am susținut, dimpotrivă, că cea mai desăvîrșită operă de artă este în același timp și cea mai personală, și că artistul nu are nimic de cîștigat încercînd să devină una cu valul care îl duce pe celălalt; îam susținut întotdeauna că nu prin reducere la același numitor, ci prin accentuarea individualității — dacă se poate spune așa — artistul își servește mai bine țara, așa cum, subliniindu-și caracterul național, o literatură se înscrie în cadrul valorilor umanității, dobîndindu-și întreaga semnificație. Convinși de adevărul cuvintelor biblice: « Cel care va voi să-și salveze viața, o va pierde, iar cel care o va dăruia, o va recîștiga », credem că punctul culminant al individualismului se află în sacrificiu (dar liber consimțit) și că opera cea mai personală este totodată și cea mai plină de abnegație. Credem, de asemenea, că opera cea mai profund națională, cea mai caracteristică unui anumit popor, este în același timp cea care poate avea cel mai mare impact emoțional asupra oamenilor aparținînd unor popoare și civilizații diferite... Există oare un scriitor mai spaniol decât Cervantes, mai englez decât Shakespeare, mai italian decât Dante? Există oare artiști mai francezi decât Voltaire, Montaigne, Descartes sau Pascal? A fost oare cineva mai rus decât Dostoievski? Au existat oare creatori mai universal umani decât ei?

(*Réflexions sur L'Allemagne*, Gallimard, 1924)

Există oameni care se tot minunează că arta și gîndirea aparțin domeniului public. Toate regimurile protecționiste din lume nu vor împiedica vorbele, formele și sunetele să zboare peste frontiere, ca păsările deasupra zidurilor. Considerațiile patriotice, oricît ar fi ele de admirabile, nu mă vor împiedica să stau mereu la pîndă, așteptînd orice semn insolit. Sper mereu să apară noi forme de artă, gînduri noi; și dacă ar fi ca « noul » să vină din Marte, nimeni nu mă va convinge că gîndurile și formele noi îmi sînt dăunătoare, sau că ar fi fost mai bine să le ignor. A trecut mult timp de cînd la Bruyère a declarat că « Tout a fost spus... » Literaturile noastre de azi se deosebesc extraordinar de mult de cele antice... Se poate oare imagina un Balzac în vechea Grece? Un Walt Whitman, un Dostoievski? Cîți nu vor mai veni după ei! Cîte comori nebănuite nu vor fi date la iveală! Vă propun o frumoasă definiție a geniului: geniul înseamnă a avea intuiția resurselor.

Sîntem departe de a le fi epuizat pe ale noastre.

(*Journal sans dates*, *L'Ermitage*, mai 1899, Gallimard, 1921)

În românește de IRINA ELIADE

Un martor esențial

Continuând preocupările generației de la 1898, Ortega y Gasset trăiește cu fervoare conflictul dintre hispanism și europenism. Spre deosebire de Unamuno, care oscilează un timp între necesitatea europeanizării Spaniei și cea a hispanizării Europei, înclinând în cele din urmă balanța pentru cea de a doua soluție, Ortega susține consecvent ideea europeanizării. Înșuși problema destinului culturii spaniole este pusă într-o perspectivă mai largă, în legătură cu problema culturii europene. Ortega aparține unui alt gen de scriitori, caracteristic pentru momentul intelectual din ajunul primului război mondial, ilustrat în Spania de o serie de personalități cu mare deschidere spre alte culturi: D'Oros, Marañón, Pérez de Ayala, Madariaga. În cadrul literaturii spaniole, poate fi asemuit cu Garcilaso și cu Cervantes, reprezentând același tip al spaniolului integral, de cultură europeană.

Necesitatea unei sinteze între național și european i se impune încă din tinerețe. Odată întors în Spania (1910), după studii strălucite de filosofie în Germania, Ortega se decide să-și asume destinul spaniol, de acord cu ideea centrală a filosofiei sale, care începe să se cristalizeze în această perioadă: destinul concret al omului este absorbită mediului, asumarea lui creatoare. Formula «Eu sint eu și împrejurările în care trăiesc» rezumă atitudinea angajată a lui Ortega. Hotărârea pe care o ia în acest moment crucial este să-și asume toate răspunderile morale care decurg din caracterul împrejurărilor spaniole, să acționeze hotărât asupra mediului, oricât ar fi acesta de ostil, încercând să-l înalțe la nivelul celor mai dezvoltate țări ale Europei.

De la catedra de Metafizică a Universității din Madrid, pe care o deține mai mult de un sfert de secol, realizează o vastă acțiune de dezbatere a problemelor culturii spaniole într-un context european. Paralel cu activitatea de profesor, desfășoară o intensă activitate publicistică. Fără a face propriu-zis politică, Ortega intervine astfel cu mare eficiență în treburile publice în calitate de pedagog. Situndu-se pe poziția unui înflăcărat patriotism critic, atacă violent politicianismul într-o serie de articole și conferințe de mare răsunet. În 1914 întemeiază Liga de educație politică spaniolă, asociație asemănătoare Societății Fabiene a lui Bernard Shaw din secolul trecut, iar în 1923 la naștere cea mai europeană dintre «fundațiile» lui Ortega y Gasset: celebra Revista de Occidente, în paginile căreia își dau întâlnire personalități de primă mărime ale vieții intelectuale spaniole și străine, de la García Lorca și Jorge Guillén la Einstein, Bergson și Husserl.

Pentru Ortega unitatea Europei nu este un fenomen de ultimă oră, un obiectiv care aparține exclusiv viitorului. Această unitate există demult, dinainte de a exista națiunile europene, este unitatea în diversitate care trebuie păstrată și îmbogățită prin aportul tot mai rodnic al fiecăreia din națiunile care o alcătuiesc. Europa are nevoie de contribuția specifică a națiunilor europene, așa cum fiecare din aceste națiuni are nevoie de Europa. Este o concepție dinamică, organică, de o actualitate incontestabilă.

A. I.

Meditație despre Europa

Fiecare dintre popoarele cărora le aparținem au trăit permanent de-a lungul istoriei lor aceste două forme de viață: cea care vine din fondul lor european, comun cu al celorlalte, și cea diferențială care s-a creat pe acest fond. Dar cum realitatea pe care acesta o anunță are un caracter social, trebuie să fie exprimată în termeni sociologici, și atunci putem s-o formulăm astfel: societatea particulară pe care o constituie fiecare dintre națiunile noastre are de la bun început două dimensiuni. Printr-una din ele trăiește în marea societate europeană alcătuită din sistemul de obiceiuri europene, pe care, cu o expansiune deloc fericită, îl numim «civilizația» europeană; prin cealaltă dimeniune se comportă după repertoriul obiceiurilor ei particulare, adică diferențiale. Ei bine, dacă vom contempla sinoptic tot trecutul european vom observa că apare în el un anumit ritm, imprimat de preocupările pe care una din aceste două dimensiuni o dobândește asupra celeilalte. Au fost secole în care societatea europeană domina viața particulară a fiecărui popor, cărora le-au urmat altele în care particularitățile naționale ieșeau în relief la fiecare popor. Ca exemplu al primei situații vom aminti numai două din aceste secole. Unul se situează în zorii istoriei europene: este secolul lui Carol cel Mare. În acest «europeanism» al secolului al IX-lea nu avea prea mare importanță unitatea statală din aproape întregul Occident. Mult mai grăitoare pentru comunitatea europeană efectivă este, de exemplu, expansiunea în aproape toată Europa a frumoasei litere numite «minuscule carolingiană», din care provine scrierea noastră actuală, și înflorirea de cultură intelectuală pe care s-a numit «Renasterea carolingiană».

Nimic mai caracteristic pentru unitatea vieții colective în toată aria geografică a Europei și, prin urmare, dovadă interesantă a comunicabilității domestice, am

* Fragmente din conferința *De Europa meditatio quaedam*, din 1949 și din prologul la cartea lui Johannes Haller — în versiune spaniolă — *Los épocas de la historia alemana* (Epocile istoriei germane), din 1941.

spune familiare, între toate popoarele, atunci în stare de germinație primară, decît paradoxalul fapt care urmează. Popoarele romanice, prin faptul că aparținuseră lumii romane, vorbeau, desigur, latina ca limbaj nativ și neos. Dar această latină era așa-numită «latină vulgară», care s-a format în secolele avansate ale Imperiului și era, cu excepția unor modulații minime, identică în Galia și în Dalmția, în Hispania și România. Era o latină plebeie, simplificată și degenerată. Dar irlandezii și britanicii, insuficient romanizați, nu vorbeau latina ca limbă maternă. Asta i-a obligat s-o învețe și, trebuind să învețe, au învățat o latină frumoasă sau cel puțin o latină mai bună. Și iată că, încercînd o întoarcere la vechea cultură, Carol cel Mare a trebuit să cheme din Insulele Britanice pe Alcuin și pe tovarășii săi ca să învețe latinește popoarele latine.

Un alt secol de presupunere europeană, a ceea ce vom numi «europenism», este mai apropiat de perioada contemporană: este secolul al XVIII-lea. Despre el nu e nevoie să mai spunem nici un cuvînt, fiindcă este prea bine cunoscut.

Față de acestea întîlnim, în schimb, secole de particularism, în care fondul comun european e mai puțin activ și predominant, astfel încît peisajul vieții internaționale rămîne ca un orizont închis. Așa sînt unele secole ale Evului Mediu și mai ales secolele al XVII-lea și al XIX-lea (...)

Nimic mai reprezentativ și lămuritor pentru ceea — am putea spune — unitară dualitate Europa-Napțiune decît apariția, în timpul acestor ani ai secolului al XVII-lea, a literaturilor naționale în mod conștient naționale, prin urmare diferențiale. Fiindcă — fenomen ciudat ! — această dispersare relativă a culturii *superioare* europene, pînă atunci unitară, s-a produs tocmai ca efect al unei mișcări formal unitare și comune pentru Europa: Umanismul. Pînă într-atît ambele dimensiuni — cea comun europeană și cea diferențioatoare națională — sînt legate între ele într-o permanentă reciprocitate și inspirîndu-se una din cealaltă ! În secolul al XVII-lea, deci, națiunile noastre ajung să fie organisme complete, și conștiința acestui fapt le face să se închiadă — relativ — unele față de altele. Fenomenul este normal și corespunde evenimentelor care se petrec cînd se formează pe deplin, în corpuri organice pe care anatomistii și fiziologii le numesc «obliteraje», închiderea sau ocuiziunea mai ales a sistemului osos. Astfel, la cîtva timp, uneori la cîtiva ani după naștere, copilul pierde fontanela, mică porțiune a capului în care oasele craniene nu sînt încă pe deplin încheiate. (...)

Se cuvine să ne dăm seama mai bine că de multe secole — și, cu conștiința acestui fapt, de patru secole — toate popoarele Europei trăiesc supuse unei puteri publice care prin însăși puritatea ei dinamică nu îngăduie altă denumire decît cea extrasă din știința mecanică: «echilibrul european» sau *balance of Power*.

Acesta e autenticul guvern al Europei, care conduce în zborul lui prin istorie rolul de popoare, în același timp preventiv și agresiv ca albinele, scăpate din ruinele lumii antice. Unitatea Europei nu-i o fantezie, ci e realitatea însăși, iar

fantezia este tocmai contrariul: credința că Franța, Germania, Italia sau Spania sînt realități substanțiale, prin urmare complete și independente.

Se înțelege, totuși, că nu toată lumea percepe cu intensitate evidențele realității Europei, fiindcă Europa nu e un «lucru», ci un echilibru. Încă din secolul al XVIII-lea istoricul Robertson a numit echilibrul european *the greatest secret of modern politics*.

Secret mare și paradox, fără îndoială ! Fiindcă echilibrul european sau balanța puterilor este o realitate care consistă în primul rînd în existența unei pluralități. Dacă această pluralitate se pierde, acea unitate dinamică s-ar risipi. Europa e, într-adevăr, un roi: multe albine și un singur zbor.

Acest caracter unitar al magnificel pluralități europene constituie ceea ce eu aș numi buna omogenitate, care este rodnică și dezirabilă și care-l facea pe Montesquieu să spună: *L'Europe n'est qu'une nation composée de plusieurs*, iar pe Balzac, în chip mai romantic, îl făcea să vorbească despre *la grande famille continentale, dont tous les efforts tendent à je ne sais quel mystère de civilisation*.

Dacă privim, deci, națiunile «în zare», cum am privi un timbru poștal, descoperim în ele societatea europeană ca filigranul în coala de hîrtie. (...)

Se știe că o ființă omenească nu poate așa, nîtam-nisam, să se apropie de o altă ființă omenească. De aceea istoria este însoțită de o evoluție a tehnicii apropierii, a cărei parte mai cunoscută și vizibilă este salutul. S-ar putea spune, cu anumite rezerve, că formele de salut sînt în legătură cu densitatea populației, prin urmare cu distanța normală la care se află oamenii unei fați de alții. În Sahara fiecare tuareg posedă o rază de singurătate care atinge cîteva mile. Salutul tuaregului începe la o sută de yarzi și ține trei sferturi de oră. În China și Japonia, popoare numeroase, unde oamenii trăiesc îngrămădiți, într-un furnicar compact, salutul s-a complicat, devenind cea mai subtilă și complexă tehnică a politeții, atît de rafinată încît omului extrem-oriental europeanul îi face impresia unei ființe grosolane și insolente. În această apropiere superlativă totul rănește și devine periculos; pînă și pronumele personale par niște impertinențe. De aceea japonezul a ajuns să le excludă din limba lui și în loc de «tu» spune ceva cam în genul «minunea prezentă», iar în loc de «eu» face o plecăciune și spune «mizeria aici de față». Dacă o simplă schimbare de distanță între doi oameni comportă asemenea riscuri, închipuiți-vă primejdile pe care le creează apropierea bruscă dintre popoare survenite în ultimele decenii. Cred că nu s-a remarcat îndeajuns importanța acestui nou factor, care merită o atenție mai mare.

S-a vorbit mult de intervenția sau neintervenția unor state în viața altor țări. Dar nu s-a vorbit, cel puțin nu s-a vorbit cu destulă hotărîre, de intervenția pe care astăzi o exercită opinia unor națiuni în viața altora, uneori foarte depărtate. Și aceasta e astăzi, după părerea mea, mult mai grav decît cealaltă. Cred că avem de-a face aici cu o nouă problemă, de prim ordin pentru disciplina internațională. Se cuvine să se adopte o nouă tehnică de relații între popoare. În Anglia individul a

învăţat să păstreze anumite precauţii când îşi permite să-şi exprime părerea cu privire la alt individ. Există legea care pedepseşte calomnia, şi mai există formidabila dictatură a «bucurii maniere». Nu există nici un motiv ca opinia unui popor despre altul să nu sufere o reglementare similară.

Fiecare dintre naţiunile europene este o societate în cel mai intens înţeles al acestui cuvânt, acela de societate naţională. Constă în strînsa convieţuire a indivizilor germani în Germania, alături şi faţă de convieţuirea nu mai puţin strînsă a francezilor în Franţa, a englezilor în Anglia. Dar pe lângă aceste societăţi naţionale — Germania, Franţa, Anglia etc. — mai există o societate în care acestea trăiesc cufundate sau plutind pe ea: societatea europeană (...). Societatea europeană constă de asemenea în convieţuirea indivizilor care locuiesc pe continent şi în insulele învecinate. Această convieţuire e deosebită de cea naţională, dar nu e mai puţin efectivă, mai puţin reală. Şi asta se înţelege bine dacă ne amintim că, strict vorbind, convieţuirea europeană este anterioară celor naţionale, că e mai veche decît formarea acestora şi că ele s-au format treptat înăuntrul ei ca nişte cheaguri mai dense. Prin urmare, nu s-a făcut tot cînd a fost prezentat ca personaj al dramei istorice Germania, Franţa, Anglia etc. La toate aceste personaje trebuie să adăugăm alt personaj diferit de ele şi la fel de operant ca ele: Europa. Deosebirea dintre Europa şi naţiunile europene ca «societate» constă în faptul următor: convieţuirea *sensu stricto* europeană este mai uşoară, în sensul că este mai puţin densă şi compactă. În schimb, a fost anterioară şi este mai degrabă permanentă. Nu a ajuns nicodată să se condenseze în forma superlativă de societate pe care o numim stat, dar a acţionat întotdeauna, fără întreruperi, chiar dacă intensitatea a variat, în alte forme caracteristice pentru o «viaţă colectivă» cum sînt normele intime şi uzanţele intelectuale, estetice, religioase, morale, economice, tehnice. Dacă înfăcărăm la oricare din aceste naţiuni componentele specifice europene care le alcătuiesc, le tăiem două treimi din mîruntaie.

Nu se poate vedea, deci, realitatea completă a unei naţiuni europene, dacă este privită ca ceva care se termină cu ea însăşi. Fiecare dintre aceste naţiuni îşi înalţă profilul ei particular, ca o protuberanţă orografică, deasupra nivelului convieţuirii fundamentale care este realitatea europeană. Se despart şi se izolează popoarele la suprafaţă, dar rămîn unite şi nediferenţiate în subsolul comun care ţine din Islanda pînă în Caucaz. Din nefericire — am semnalat acest lucru în mai multe rînduri — nu s-a încercat nicodată să se scrie o istorie a societăţii europene în acest sens strict. Dacă s-ar face cu oarecare rigoare o asemenea încercare, cred că s-ar vedea limpede că istoria europeană n-a constatat numai în luptele unor popoare împotriva altora, ci că, pe lângă aceasta, a mai existat o luptă, plină de vicisitudini, între unele sau diferite sau toate naţiunile europene şi Europa ca unitate nediferenţiată care le înglobează. Uneori predomină pluralitatea naţiunilor asupra unităţii lor subterane; altele, dimpotrivă, unitatea europeană supune unei omogenităţi pronun-

ţate figurile divergente ale acestor naţiuni. Fără a şine seama de aceasta nu poate fi stabilită cu o claritate satisfăcătoare imaginea anumitor epoci şi a unor evenimente importante. De exemplu Evul Mediu timpuriu, care este o epocă în care precumpăneşte Europa. Popoarele care se nasc atunci trăiesc adaptîndu-se la formele pe care Roma le lăsa în aria europeană. E posibil oare, fără a sublinia acest fapt, să înţelegem bine ce a fost, ce a vrut să fie *Sacrum Imperiu Romanum*? Nu rămînea această enormă idee intructivă estompată în paginile cărţii lui Haller? Iar dacă acest lucru nu este destul de clar, cum am putea înţelege ideile cu care Carol Quintul şi sfetnicii lui înfruntă situaţia Germaniei în 1519? Un cititor spaniol nu poate rămîne nepăsător cînd îl vede pe Haller clasificîndu-l pe Carol Quintul fără nici o ezitare şi ca pe un lucru de la sine înţeles — ca pe un spaniol, fiindcă noi, spaniolii, ştim foarte bine cît de greu i-a fost să se spaniolizeze şi că, pe măsură ce s-a spaniolizat, a renunţat treptat la ideea medievală a *Sacralui Imperii* şi a acceptat — chiar împotriva dorinţei lui — ideea naţiunilor la plural şi a «echilibrului european», care, înlocuind Imperiul, avea să domine în cele trei secole care au urmat.

Acelaşi lucru se petrece cu Reforma. Fără s-o declare, Haller simte că protestantismul, chiar dacă atinge culmea cea mai înaltă cu Luther, nu este un fenomen exclusiv, nici specific german, ci o mişcare în sens strict european, un război civil care izbucneşte în societatea europeană. Nu trebuie oare să ne surprindă puţin că Haller există în faţa unui fapt de un asemenea calibru, care deschide o întreagă epocă a istoriei germane? Şi Contrareforma este un fapt la origini europene, şi nu spaniol, cum mai susţin unii, chiar dacă a fost decisiv pentru istoria naţională spaniolă.

Nu e cu putinţă să vedem bine naţiunile europene fără să ne lovim de unitatea operantă în spatele lor, şi nici nu e cu putinţă să observăm această unitate europeană în mod concret, nu numai ca o simplă frază, fără să descoperim înăuntrul ei perpetua agitaţie a interiorităţii ei plurale: naţiunile. Această neconţenită dinamică între unitate şi pluralitate constituie, după părerea mea, adevărata optică sub a cărei perspectivă trebuie să definim destinele oricărei naţiuni europene. (...) Fiecare dintre popoarele europene, ajungînd la deplina lui integrare în ceasul dezvoltării maxime, a făcut aceeaşi surprinzătoare şi uriaşă experienţă: că celelalte popoare europene erau tot el, sau, invers spus, că el aparţinea imensei societăţi şi unităţi de destin care este Europa. (...) Încă o dată şi mai mult ca oricînd, spiritul istoric are acum în faţa lui această formidabilă sarcină: să facă să progreseze unitatea Europei, fără ca naţiunile din interiorul ei să-şi piardă vitalitatea, pluralitatea glorioasă în care a constatat bogăţia şi strălucirea fără egal a istoriei sale.

În româneşte de ANDREI IONESCU

T. S. Eliot și demnitatea culturii

Ca și ceilalți scriitori ai acelei perioade, Eliot propune un nou mod de a citi, o lectură încordată și inventivă: *Tărîm pustiu*, *Miercuria Cenușii*, *Gerontion*, ca și poemele lungi se citesc sacadând împun lectorului efortul de a reface, de a întui poate, o coerență absentă. Sînt poeme laconice, în care ambiguitatea stă pe primul plan, în care există o bogăție incertă de sensuri, menită să cultive în lectură gustul mereu vigilent pentru opțiune. Această libertate propusă lecturii, Eliot n-a obosit s-o afirme de nenumerate ori; ea l-a împins să inițieze, fără voia lui, ceea ce ulterior a fost numit « noua » critică, prin formularea convingerii că sensul unui text poetic este în primul rînd o decizie individuală a fiecărui lector în parte. Că publicul contemporan lui Eliot nu accepta această libertate a lecturii care i se oferea, că se rătau în ambiguitatea ei derutantă, stau dovadă numeroasele recenzii echivoce apărute la scurtă vreme după publicarea poemului *Tărîm pustiu* (în același an, 1922, cu romanul lui James Joyce *Ulysses*). Poemul a fost, astfel, decretat de unii, « amestec nebunesc » de « ipotezi » poetice, de versuri luate pe datorie de la alții, prea numeroși pentru a putea fi înșirați (Charles Powell); titlul, « waste land » (tărîm pustiu, irosit) a fost prompt asociat cu « waste paper » (hîrtie irosită); a fost etichetat drept o mostră de erudiție și necrofiliile literară, și asemuit chiar cu o « broască rîioasă » inzonzonată cu giuvaeruri de împrumut (F. L. Lucas); Yvor Winters detecta în el simptomul sigur al morții intelectuale și afective a poeziei; Karl Shapiro se revoltă că, în 1960, poemul devenise « vaca sacră », « farsa » ilustră a poeziei moderne, obiect de jalnică « pioșenie » literară; Humbert Wolfe decreta că Eliot e un poet incapabil să facă poezie, și că poemul lui e un exemplu de « circel poetic »; A. C. Ward, experimentat autor de invective la adresa lui Eliot, îl consideră inișiator al « detectivismului » în analiza de text, și prevede un viitor sumbru întregii culturi engleze, în cazul că aceasta nu se va curăți de contribuția lui « poeticii, critică și dramatică ».

Cu totul altfel decît în poezie, însă, stau lucrurile cu gîndirea critică a lui T. S. Eliot, cu concepția lui despre literatură, despre cultură. Aici inteligența lui Eliot respiră un aer conservator. E drept că îi aparțin concepte care au făcut carieră în agitația fostei critici « noi »: « corelativul obiectiv » al emoției în poezie, « disocierea » sensibilizării poetice începută în Anglia după sec. XVII și altele, nu foarte numeroase. Școala de analiză literară a lui I. A. Richards, care a apreciat și a preluat astfel de termeni, a fost însă asemuită neîtorțitor de Eliot cu un « storcător de lămie » în critică (« the lemon-squeezer school of criticism »). Unul din ultimele esuri ale poetului (*Critica criticului*, 1964) desființează, de altfel, conceptele de tineret, explicîndu-le ca pe un fel de etichete savante, superficiale justificări teoretice pentru opțiuni mai profunde, cum ar fi simpatia pentru un anumit gen de poezie (aceea în care emoția e încadrată, transferată în « corelativi obiectivi », ori de poezii (cei metafiziци englezi, din sec. XVII).

Cu toate că o întreagă școală critică se trage din esurile lui T. S. Eliot (o școală care e actuală și în zilele noastre, și de care Eliot fără îndoială că s-ar fi desolidarizat, așa cum a făcut-o încă de la începuturile ei), gîndirea critică a poetului nu este, în esență ei, inovatoare. Transpare în ea ceva din formația filozofică în parte germană a celui, care a studiat un an de zile în Germania filozofia, la Universitatea din

Cultură națională
și
cultură universală

O cultură națională este rezultanta unui număr nedefinit de culturi regionale care, la rîndul lor, apar alcătuite din variate culturi locale mai mărunte. Ideal vorbind, fiecare sat, și, desigur, în chip mult mai evident, orașele mai mari, ar trebui să-și aibă specificul lor. Pe de altă parte, am spus mai înainte că o cultură națională are numai de profitat din apropierea de alte culturi din afara ei, atît prin ceea ce dă, cit și prin ceea ce primește; ne vom îndrepta acum în direcția opusă, pornind de la restrîns spre cuprinzător. Mergînd pe această cale, descoperim că termenul de cultură cunoaște cîteva accepțiuni diferite: cuvîntul semnifică altceva atunci cînd ne referim la cultura unui sat, a unui ținut delimitat, sau a unei insule ca Marea Britanie, care cuprinde în sinul ei cîteva culturi etnic deosebite; sensul e cu totul altul și mai profund atunci cînd ajungem să vorbim de « cultura europeană ». [...]

Perspectiva unei posibile « culturi universale » ar trebui să intereseze îndeosebi pe adepții feluritelor planuri de federație ori de guvernare unică mondială, întrucît, în chip evident, cită vreme vor exista culturile opuse una alteia, dincolo de o anumită limită și fără putință de împăcare, toate încercările de unificare politico-economică

Marburg (1914), ca și din toleranța sceptică a celui care făcuse o disertație despre filozofia lui F. H. Bradley (publicată abia la bătrînețe, în 1964, la zece de ani după ce o închelase și de bună voie o abandonase, și în a cărei prefață tirzie a declarat că nici măcar nu o mai înțelege), a celui Eliot care, venind în Anglia în pragul primului război mondial, a renunțat la cariera filozofică universitară. Demersul lui Eliot în critică, dar și în esuri, mai ales în *Note pentru definirea culturii* (1948), este tactic, respectuos, precaut și prudent față de nou, pornit să conserve cu parcimonie. Acea tă nclinație se putea ghici încă din primul volum de critică literară, *Pădurea sacră*, în ciuda tonului lui bătaios. Eliot formula acolo termenii în care vedea tradiția literară, ca o « ordine simlitană » de opere, toate demne de atenția lecturii actuale, fie ele scrise de autori dispăruți, de unii în viață ori, cine știe, de alții încă necunoscuți, urmînd a fi recunoscuți ca scriitori în viitor.

se vor dovedi zadarnice. Am spus «dincolo de o anumită limită», deoarece orice relație dintre două culturi este, de fapt, un echilibru între două forțe: atracție și respingere; fără atracție, culturile nu s-ar putea influența reciproc, iar fără respingere le-ar fi peste puțină să supraviețuiască în calitate de culturi distincte: fie că una din ele ar absorbi-o pe cealaltă, fie că s-ar topi amândouă într-o cultură unică. Or, zeloșii unor forme de guvernare mondială — aproape fără să-și dea seama — par uneori conștienți că această unitate, preconizată de ei în organizare, ar avea valoare absolută și că, dacă deosebirile de cultură s-ar dovedi un obstacol în calea ei, acestea ar trebui desființate. Dacă acești zeloși au un oarecare simț umanitar, e posibil să considere că procesul acesta se va desfășura în mod natural, poate chiar pe nesimțite: eventual, s-ar putea — desigur fără ca ei să-și dea seama — să li se pară firesc ca acea cultură universală, la care s-ar ajunge în cele din urmă, să nu fie altceva decât o extindere a propriei lor culturi.

... Făuritorii de planuri mondiale, oricât ar fi ei de serioși și omenoși — în cazul în care am fi încredințați că metodele lor au sorti de izbândă —, ar putea constitui o amenințare la fel de gravă la adresa culturii, ca și cei care recurg la procedee mai violente. Că așa stau lucrurile reiese și din ceea ce am demonstrat pînă acum cu privire la valoarea culturilor regionale, de unde decurge că o cultură mondială cu înfățișare uniformă nici nu s-ar putea numi cultură. Ea ar reprezenta o umanitate dezumanizată. Ar fi un adevărat coșmar. Totuși, pe de altă parte, nu putem abandona cu totul ideea unei culturi universale. Chiar dacă ne-am mulțumi cu idealul de «cultură europeană», tot ne-ar fi cu neputință să trăsăm granițe despărțitoare. Cultura europeană are un spațiu propriu, dar nu și granițe clare; nu putem ridica ziduri chinezești. Noțiunea de cultură europeană de sine stătătoare ar fi la fel de nefastă ca și noțiunea de cultură națională neatrînată: ea s-ar dovedi în cele din urmă la fel de absurdă ca și ideea de a păstra necontaminată cultura regională dintr-un anume comitat ori sat din Anglia. Sintem, așadar, determinați să conservăm acest ideal al culturii universale, chiar dacă în același timp sintem siliți să recu-

Era evident că esul cu pricina (*Tradiție și talent individual*) pleda în primul rînd pentru acceptarea poezilor noi la acea vreme (printre care se numără Eliot însuși) în rîndul poezilor respectați și citiți; dar lupta cu prejudecățile publicului cititor era dată de Eliot pe tărîmul literaturii trecute. E drept că el încerca pe atunci să spargă o nișă în trecutul literar, să creeze un spațiu unde să încapă poezii noi, poezii încă necitite, poezia viitorului care pe zi ce trece aluneca în prezent; dar, cu vremea, accentul avea să se mute și, pe nesimțite, avea să se formuleze interesul lui fundamental pentru păstrarea unei *continuități a culturii*, în timp ca și în spațiu.

În mod paradoxal, ideea de o viață a contradicțiilor lui Eliot, pentru care «da» era nedespărțit de «nu» în sînul aceleiași propoziții, a fost *unitatea culturii europene*, pomenită constant în mai fiecare eseu. Preocuparea lui de a înviara spiritul european se apropie de cea a unui contemporan cu care gîndirea lui Eliot a avut multe puncte comune, Paul Valéry. Dorința de libertate intelectuală, de toleranță, de respirație largă pentru cultură («Cultura nu are hotare închise», spunea Eliot), ca și receptivitatea la tot ce e nou în poezie, unită însă cu o rigoare clasică a gîndirii, cu o judecată conservatoare în sensul că impune oricărui obiect judecat etalonul verificat al perfecțiunii clasice, îi caracterizează pe amîndoi. În majoritatea eseurilor, raționamentul critic al lui Eliot face apel la cultura clasică greacă și latină; termenul

naștem că, în sens palpabil, această cultură *universală* este greu de închipuit. O putem concepe doar ca pe o încheiere logică a relațiilor dintre culturi. La fel cum înțelegem că diferite regiuni britanice au, într-un sens, o cultură comună, cu toate că această cultură comună există numai prin variatele ei manifestări locale, tot așa trebuie să aspirăm la o cultură universală care să nu știrbească în nici un fel particularitățile elementelor ce o alcătuiesc.

Unitatea culturii europene

Arta, spunea Goethe, stă în hotărnicire; poet mare este acela care folosește cât mai bine, în hotarele ei, o limbă anumită, propria sa limbă. Poetul cu adevărat mare face din propria sa limbă o limbă majoră. Este, pe de altă parte, adevărat că, la popoarele mai puțin puternic înclinate să descopere semnele perfecțiunii cu precădere într-unul sau altul dintre domeniile artei; Italia, de pildă, și apoi Franța, în pictură; Germania în muzică, iar Anglia în poezie. Dar, ceea ce reține atenția este faptul că nici o artă n-a fost vreodată reprezentată în exclusivitate de o anume țară a Europei. Apoi, au fost momente cînd alte țări s-au dovedit mai importante decât Anglia în domeniul poeziei. Spre exemplu, în ultimii ani ai secolului al XVIII-lea și primul pînă la veacul al XIX-lea, poezia romantică engleză a dominat cu certitudine. Dar în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, Franța a fost aceea care a dat contribuțiile cele mai substanțiale la edificiul poeziei europene. Mă refer la direcția care începe cu Baudelaire și culminează cu Paul Valéry. Îndrăznesc chiar să afirm că, fără această direcție franceză, cu greu și-ar fi putut scrie ulterior opera trei poeți aparținînd altor limbi — trei poeți foarte diferiți între ei — și anume W.B. Yeats, Rainer Maria Rilke, și, dacă mi-e permis, eu însumi. Ba, mai mult — iată că de complicate sînt influențele literare —, nu trebuie să uităm că înșăși această mișcare din Franța se desfășura în umbra unui american de origine irlandeză: Edgar Allan Poe.

«Clasic» este definit și redefinit de nenumărate ori, în strînsă legătură cu cel de «universalitate» în cultură; orice autor englez este sistematic încadrat în tiparul mai larg al culturii europene și universale. Fie că e vorba de Dante (poezia minoră Eliot a avut un adevărat cult), ori despre vreun poet minor englez (poezia minoră fiind un alt concept îndelung redefinit de Eliot, deși fără rezultat notabil), Eliot scrie nu numai cu istoria în măduva oaselor, cum recomandă el înșuși în esul său de cinerete *Tradiție și talent individual*, dar și cu sentimentul că trecutul are, sau ar trebui să aibă, un efect în primul rînd unificator asupra culturii prezente.

Laureat al premiului Nobel pentru literatură (1948), Eliot reprezintă cultura europeană atît ca gînditor cît și ca poet. Ceea ce uni dintre contemporanii lui imediați acuzau drept eruditie, dificultate căutăută, intelectualitate uscată și excesivă, dacă nu chiar drept plagiat, în versurile lui, cînd procedeul *acurilor livrete* introdus de Eliot nu mai e o noutate, ne apare ca o *poezie livrescă* accesibilă și de calitate. Versurile altor poeți, într-adevăr impresionant de mulți la număr, din mai multe țări și din mai multe epoci ale Europei, reproduse în *Tărîm pustiu*, nu ne mai irită, nu ne mai par a fi rezultatul unei dorințe de a fi interesant cu orice preț, și nici marca unei dificultăți căutate; ele alcătuiesc pentru cititorul de azi (la al cărui gust literar Eliot a contribuit în mod hotărîtor) un ingenios *esperanto*

Chiar și atunci când o țară, o limbă, se află înaintea celorlalte, nu trebuie să avem prejudecata că poezii care au împins-o înainte sînt neapărat și poezii ei cei mai mari. Am pomenit înainte de mișcarea romantică în Anglia. Dar, la acea vreme, scria și Goethe. Nu mi-e cunoscut nici un criteriu cu ajutorul căruia să putem estima, măcar relativ, importanța lui Goethe și Wordsworth unul față de altul, ca poezii; dar, în totalitatea ei, opera lui Goethe are un orizont care îl ridică pe Goethe mai sus. De altfel, nici unul dintre poezii contemporani cu Wordsworth nu suportă comparație cu Goethe.

Afirmind toate acestea, am căutat să iau în considerare un alt adevăr important privind poezia europeană. Acest adevăr stă în faptul că nici o națiune, nici o limbă, n-ar fi ajuns la realizările pe care i le cunoaștem, dacă aceeași artă n-ar fi fost cultivată totodată în țările și în limbile popoarelor învecinate. Nu putem într-adevăr înțelege nici o literatură europeană dacă nu cunoaștem, cît mai bine cu putință, pe celelalte. Examinînd în această perspectivă istoria poeziei în Europa, descoperim o rețea de influențe întretesute în toate direcțiile. Au existat poezii buni care și-au cunoscut doar propria limbă, dar pînă și aceștia au suferit influențe, asimilate din exterior de către alți scriitori de aceeași limbă, care le-au preluat, răspîndindu-le. Capacitatea fiecărei literaturi de a se reînnoi, de a inaugura o activitate creatoare, de a descoperi căi noi în folosirea cuvîntului, depinde de doi factori. Mai întîi, de capacitatea acelei literaturi de a primi și asimila influențele din afară. Apoi, de capacitatea ei de a se întoarce asupra-și înapoi în timp, pentru a învia din propriile sale începuturi. În ce privește primul factor, atunci cînd țările Europei sînt izolate între ele, cînd poezii nu mai citesc altceva decît literatura propriei limbi, poezia acestor țări se îndreaptă spre deteriorare sigură. Cît despre al doilea, așa dori să fac următoarea precizare importantă: fiecare literatură trebuie să pornească de la obîrșii proprii, specifice, de la rădăcini adînc înfipte în istoria ei; o importanță la fel de mare o au însă și începuturile noastre comune, ale tuturor: literaturile Romei, Greciei, Israelului.

literar, o limbă aparte a emoției poetice, prin care Eliot ne comunică indirect credința sa în unitatea esențială a culturii europene. Semnificativ pentru acest procedeu al «ecorurilor» intelectuale, din literatura copilăriei, literatura călătoriei, literatura iubirii și a morții, pe scurt, dintr-un fond comun de cultură europeană, este finalul poemului Tărîm pustiu:

«... Sădeam așa pe tărîm
Peșcuiind, cîmpul neroditor mi se întindea în urmă
Să-mi pun măcar în ordine tîntul?
Podul Londrei se dărmă se dărmă
Poi s'ascose nel fcco che gli affina
Quando fiam uzi chelidon — O rîndincă rîndincă
Le Prince d'Aquitaine à la tour abolie
Am adunat aceste frînturi în jurul sfîrșimăturilor mele
Ei bine am să vă fac pe plac. Hieronymo e din nou nebuln.
Datta. Dayadhvam. Damyata.

Shanthih shanthih shanthih »

Se ghidește în acest lung poem (drastic scurțat de intervenția lui Ezra Pound) scriș după primul război mondial, ca și în Cvartete, dintre care o parte au apărut

Politică și cultură

Nu susțin că politica și cultura n-au nimic comun. Dacă ar putea fi izolate total una de alta, poate că problema ar fi mai simplă. Structura politică a unei națiuni îi afectează cultura și este ea însăși, la rîndul ei, afectată de cultură. Numai că, în zilele noastre, ne interesează prea mult de politica internă a celorlalți și, în același timp, culturile noastre se întîlnesc prea puțin. Confuzia culturii cu politica poate conduce pe două drumuri diferite. Ea poate determina o națiune să fie intolerantă față de toate celelalte culturi, pînă într-întîi încît să se simtă îndemnată să stîrpească, să remodeleze toate culturile dimprejurul ei. O eroare a Germaniei hitleriste a fost tocmai aceea de a fi considerat toate culturile, cu excepția celei germane, dacă nu decădente, barbare. Nu trebuie încurajată o astfel de aroganță. Cealaltă cale deschisă prin confuzia culturii cu politica duce spre noțiunea ideală a unui stat mondial, în care n-ar mai exista, chipurile, în cele din urmă, decît o singură cultură uniformă. Nu intenționez să critic vreun plan de organizare mondială. Astfel de planuri sînt de domeniul ingineriei, al născocirii de mecanisme. Mecanismele sînt treburinoase, și cu cît sînt mai bine puse la punct, cu atît sînt mai bune. Dar cultura se caracterizează prin aceea că ea este supusă unui proces de creștere organică; nu putem construi un copac, putem doar să-l sădăm și să așteptăm să se maturizeze, atunci cînd îi vine vremea; iar după ce a crescut, nu avem dreptul să ne plîngem dacă descoperim că dintr-o ghindă a ieșit un stejar, iar nu, potrivit așteptărilor noastre, un ulm. La rîndul ei, structura politică este, în parte, construcție, în parte desvoltare; ea este în parte un mecanism, și același mecanism — dacă se dovedește bun — e bun pentru toate popoarele, în egală măsură; în parte, ea este totuși și dezvoltare organică, paralel cu și pornind de la cultura națiunii, ceea ce, tocmai o face să se deosebească de cea a altor națiuni. Pentru ca în Europa să avem o cultură sănătoasă, sînt necesare două lucruri: primul, ca fiecare țară să aibă o cultură bine individualizată; și al doilea, ca diferitele culturi să admită că există între ele relații reciproce, așa încît oricare

în timpul celui de-al doilea război mondial, o participare a lui Eliot la istorie care nu e la fel de evidentă în eseurile lui.

În eseu în castelul lui Barbu Albaladea (1971), subintitulat *Note pentru o redefinire a culturii*, George Steiner își propunea să dea o replică *Notelor pentru o definire a culturii*, publicate de Eliot în 1948. George Steiner îl acuză pe Eliot tocmai de neparticipare la istoria contemporană, de neserizare a infernului belic, a «coerenței pierdute» a Europei postbelice. Eliot, într-adevăr, a pomenit rareori direct de «mutilarea și desfigurarea» Europei (*Ce este un clasic?*) din vremea războaiului, dar trebuie să recunoaștem că istoria este totuși prezentă, indirect, în imaginile sumbre, ca și în respirația retezată, în incoerența voită a poemelor. George Steiner cretină în eseu lui o imagine imediată a lumii moderne, lucru de care Eliot, măsurîndu-se permanent cu acea rigoare clasică a judecății, s-a ferit. Acolo unde George Steiner particularizează și descrie concret, Eliot a preferat să se detașeze de moment, să privească în general; intenția lui era să trezească cititorilor (din toate timpurile) sentimentul că trebuie să se aplece oricînd — nu numai pe timp de război — de fărîmîșare, fie ea în spațiul ori în timp, că trebuie să păstreze întreaga personalitatea Europei, demnitatea culturii ei.

Refuzul de a îngădui fărîmîșarea spiritului european, Eliot și-l manifestă în *Note pentru o definire a culturii* încă din titlu, printr-un fel de «corelativ obiectiv» semantic

să poată cunoaște influența celorlalte. Lucrul acesta este posibil datorită faptului că în cultura europeană există un element comun, o istorie edificată pe o anumită interdependență dintre gândire, sentimente și comportament, pe un schimb între arte și idei.

... Îmi propuneam, la sfârșitul părții a doua, să clarific ceea ce înțeleg prin termenul de cultură. Ca și «democrația», acest termen trebuie nu numai definit, ci și ilustrat aproape de fiecare dată când îl folosim. E necesar să stabilim clar ce înțelegem prin «cultură», pentru a putea apoi clarifica distincția dintre organizarea materială a Europei și organismul ei spiritual. Dacă acesta din urmă ar dispărea, în locul Europei, ne-am trezi că supunem organizării doar o simplă masă de oameni, vorbitori de diferite limbi. Dar, în acest caz, oamenii nu ar mai avea de ce să continue a vorbi neapărat pe limba lor, întrucât nu ar mai avea nimic de spus care să nu poată fi exprimat la fel de bine în oricare altă limbă: altfel spus, nu ar mai avea nimic de rostit prin poezie. Am afirmat și în alte rânduri că nu poate exista o cultură «europeană» câtă vreme unele state ale Europei sînt izolate de altele: voi adăuga acum că nu poate exista cultura europeană nici în situația în care aceste state ar fi puse în situația de a semăna leit unele cu celelalte. Este necesară o anumită varietate în sinul unității: nu o unitate de organizare, ci una firească, nesilită.

Așadar, în primul rînd, înțeleg prin «cultură» ceea ce înțelege un antropolog: modul de viață al unui popor anume, stabilit într-un spațiu definit. Cultura, luată în acest sens, se manifestă în artele poporului respectiv, în sistemul lui social, în obiceiurile și datinile, în religia lui. Nu se poate spune că simpla însumare a acestora poate alcătui o cultură, chiar dacă uneori, pentru a simplifica lucrurile, ne apropiem primejdios de mult de această afirmație. Acestea nu sînt elementele constitutive în care, la fel ca și un trup omensk, o cultură poate fi, la rigoare, dezmembrată. O ființă omenskă, însă, e mai mult decît simpla îmbinare a felurilor sale părți: trupului; în mod asemănător, și cultura reprezintă mai mult decît o alăturare

la idei. George Steiner descrie condiția materială prezentă a Europei și este intrigat de detașarea neutră, de refugiu lui Eliot într-o imagine religioasă a viitorului: «Ceea ce fusese doar o eroare, o necontrolabilă întimplare nefericită în timpul primului război mondial, a devenit o adevărată metodă pentru cel de-al doilea. (...) nu pot fi analizate ideea de cultură, idealul în cultură, fără o înțelegere cit se poate de cuprinzătoare a fenomenologiei uciderii în masă, așa cum s-a desfășurat ea în Europa, din sudul Spaniei pînă la granițele Asiei rusești, între 1936 și 1945.

E profund neliniștitoare neputința lui Eliot, în *Note pentru o definire a culturii*, de a privi această problemă în față, neputința lui de a pomeni măcar într-un mod cit de cit mai potrivit decît o notă de subsoal adăugată cu un straniu aer îngăduitor de superioritate. Cum a fost cu puțință oare, la numai trei ani după încheierea evenimentelor, după ce o lume întreagă văzuse publicate date și imagini care, fără nici o îndoială, au modificat grav ideea pe care o aveau despre limitele comportamentului uman, cum a fost oare cu puțință să se mai scrie o carte despre cultură care să nu pomenescă un cuvînt despre tot ce se întîmplase? Cum a mai fost cu puțință să apară oare o descriere amănunțită, o pledoarie în favoarea unei ordini creștine, cînd acest holocaust ne-a făcut să ne îndoinim pînă și de natura creștinismului, de rolul lui în istoria Europei?»

simplă de arte, datini și credințe. Toate acestea se influențează reciproc, și numai înțelegîndu-le pe toate poți ajunge să înțelegi pe deplin una singură dintre ele. În altă ordine de idei, există culturi aflate pe o treaptă mai înaltă și culturi care se așază pe trepte mai puțin înalte; cele dintîi se remarcă prin diferențierea funcțiilor, ceea ce face să putem vorbi, în cazul lor, de pătri și societate cu un nivel cultural mai ridicat sau, dimpotrivă, mai scăzut, așa cum, în definitiv, și despre unii oameni recunoaștem că sînt excepțional de cultivați. Cultura unui artist sau filozof e, firește, cu totul alta decît cultura unui miner ori a unui lucrător al pămîntului; cultura unui poet e și ea diferită de cea a unui politician; într-o societate sănătoasă, însă, acestea alcătuiesc laolaltă o cultură unică; atunci, artistul, poetul, filozoful, politicianul și lucrătorul agricol au, în comun, o cultură pe care nu o împărtășesc cu cei avînd aceeași îndelețniciri, în alte țări.

Este așadar evident că, într-unul din sensuri, unitatea culturii reprezintă de fapt unitatea oamenilor care locuiesc în aceeași țară și vorbesc aceeași limbă: aceasta pentru că a vorbi aceeași limbă implică faptul de a gândi, simți, și trăi emoții pe care le resimt alții vorbitori unei alte limbi. Ceea ce nu înseamnă, însă, că nu se produc modificări reciproce între culturile diferitelor popoare: după cum putem întrevedea astăzi viitorul, s-ar părea că fiecare parte a lumii va avea, cîrînd, puterea să le modifice, într-un sens, pe toate celelalte. Aminteam mai înainte că, în trecut, diferitele culturi ale Europei au avut numai de profitat de pe urma influențelor lor reciproce. Am afirmat, de asemenea, că acea cultură națională care se izolează voit, ori care e ruptă de celelalte datorită unor împrejurări ce nu depind de ea, suferă de pe urma acestei izolări. Spuneam, de asemenea, că atît țara care primește de la o cultură străină fără să poată da ceva în schimb, cit și țara care țînteste să împună cultura unei alte țări, refuzînd să accepte ceva în schimb, au în egală măsură de suferit de pe urma acestei lipse de reciprocitate.

Lucrurile nu se reduc, însă, la un simplu schimb general de influențe culturale. E greu de închipuit că am putea stabili schimburi egale cu toate celelalte națiuni:

Valéry, pe de altă parte, își exprima și el fătîș disperarea în fața «crizei» postbelice a spiritului european:

«Un frisson extraordinaire a couru la moelle de l'Europe. Elle a senti, par tous ses noyaux pensants, qu'elle ne se reconnaissait plus, qu'elle cessait de se ressembler, qu'elle allait perdre conscience — une conscience acquise par des siècles de malheurs supportables, par des milliers d'hommes du premier ordre, par des chances géographiques, ethniques, historiques, inimmorables».

Ce găsește Eliot de spus, în 1948, despre «nemăintîlnitul spirit destructiv» al acelor vremi? Ne mărturisește chiar el, în *Introducere*:

«Observ cu neliniște crescîndă cariera cuvîntului cultură, de șase, ori șapte ani încoace...»

De la ororile războiului, la «erezii» semantice; de la dezbinarea politică a Europei, la sensurile rătăcite unele de altele ale culturii ei. Eliot începe prin a-și consolida etimologic discursul; el pledează în favoarea unei *curiozități lexicale* pe care ne recomandă să ne-o educăm. La scurtă vreme după ce Valéry înregistrase cu panică nedismulată pulverizarea spiritului și spațiului Europei, Eliot recurge la o *neliniște de natură verbală*; el pare să considere că, recuperînd unitatea cuvîntului cultură, gîndirea va ajunge în cele din urmă să refacă și unitatea culturii europene reale. Ne cere să devenim conștienți de propria noastră inerție verbală, și,

întotdeauna vor exista națiuni cărora să le fie necesare bunurile produse de noi în mai mare măsură decât altora; după cum vor exista națiuni, din care unele vor produce și altele nu vor produce bunurile de care avem noi înșine nevoie. Culturile popoarelor care vorbesc limbi diferite se înrădăcesc așadar mai de aproape ori mai de departe: uneori se leagă între ele atât de strâns, încât am putea vorbi de o cultură comună. Atunci când vorbim de «cultura europeană», ne gândim deci tocmai la identitățile pe care le putem descoperi între diferitele culturi naționale; deși, fără îndoială, chiar la noi în Europa, culturile se pot înrudi în grade diferite. O cultură făcând parte dintr-o familie anumită de culturi poate fi legată — prin direcții deosebite — și de alte culturi colaterale, având între ele mai puține lucruri în comun, așa cum nici verii, în relațiile de rudenie, nu sînt neapărat veri între ei, căci unii vin pe linie paternă, alții pe linie maternă. În sfîrșit, resping ideea potrivit căreia cultura europeană ar fi o simplă însumare de culturi străine unele de celelalte, adunate doar într-un spațiu comun; precum și ideea după care lumea s-ar cune divizată în grupuri culturale independente; am refuzat să tragem hotărîre între răsărit și apus, între părțile Europei și Asiei. Există, înaintea de orice, pe continentul nostru, o seamă de trăsături comune care ne îndreptătesc să vorbim cu adevărat de o cultură europeană.

*Notes towards definition of culture, 1948. și
The unity of european culture, 1946.*

În românește de LIDIA VIANU

scotocind prin sertarele cu molii ale limbii, să inventariem sensuri, contexte, să redefinim cuvintele înaintea de a le folosi, pentru ca afirmațiile noastre să aibă un efect mai direct și mai concret; pentru ca limba să capete putere reală. Este ceea ce Valéry numea «le nettoyage de la situation verbale», o precizare a sensurilor, o reînăscare cu realitate a cuvintului înaintea de fiecare nouă formulare.

Această *insecuritate verbală*, acut resimțită și de Valéry, dă nașterii literelor lui Eliot o modestie și un farmec al nesigurății. Înaintea să apuce a exprima ceva, îl găsim pe Eliot baricadindu-se împotriva unor posibile obiecții, îngustându-i progresiv afirmația pentru a o feri de eventuale atacuri, pînă cînd nu mai rămîne din ea decît o «definiție» lexicală. Un proverb, care există și în engleză, spune: «Ce ție nu-ți place, altuia nu face». Or, Eliot pornește de cele mai multe ori în critică de la detectarea erorilor altcuiva; eseurile lui, am putea spune, circulă cu combustibil negativ. Pentru a se pune la adîpost de o perspicacitate critică ce i-ar putea semăna, Eliot adoptă, cu agilitate, o tactică a *revizuirilor*; el își revede progresiv afirmațiile, dăla o propoziție la alta, de la un articol la altul, de la o vîrstă la alta. Ba, mai mult, în *Critica criticului*, chiar recomandă tuturor criticilor să se revizuiască sistematic pe sine, adică să-și identifice opozițiile ivite cu vremea în cadrul propriei gândiri. Odată identificate, aceste opoziții sînt acceptate ca particularități divergente ale unui sistem unitar: în același fel concepte Eliot și cultura Europei, drept o *unitate în opoziție*, o sumă de culturi individuale, fiecare cu personalitatea ei, care nu trebuie cu nici un fel neutralizată, o sumă de culturi ce au în comun un trecut și un spirit unificator.

Dezintegrarea culturii europene este, în viziunea lui Eliot, la fel de primejdioasă ca și uniformizarea ei. Țările Europei, spune el, trebuie să difere și să facă schimb de particularități între ele; fermentul culturii este, așadar, ca și fermentul gândirii critice a lui Eliot, opoziția. Unitatea ei, Eliot o vede nu ca pe o reducere la un numitor comun, ci pe ca constanța unei solidarizări superioare, generoase. Politica forței, consideră Eliot, nu are de căuta în cultură; o cultură care se impune

pe sine alteia «fără a accepta nimic în schimb», o cultură, deci, care încearcă să modeleze altă cultură după înfățișarea ei, se automitotează, își știrbește singură din vitalitate.

Perspectiva oferită de Eliot în *Note pentru o definiție a culturii* și în articolul ce încheie volumul, *Unitatea culturii europene*, este, prin urmare, cea a unui om de literă. Ea a fost concretizată în revista *Criterion*, pe care Eliot a editat-o în perioada interbelică (1922—1939), și al cărei scop mărturisit era «... să unească tot ce era mai bun și mai nou în ceea ce se scria și se gîndea la acea vreme, din toate țările Europei care puteau contribui cu ceva la patrimoniul comun».

Sensibil la ideea de întreg, Eliot descoperă în Europa o țesătură de influențe literare, de la Poe la Baudelaire și Valéry, apoi către Rilke și Yeats, de la Laforgue la Eliot însuși, etc. *Influentele* sînt un concept cu care Eliot-criticul operează la fel cum Eliot-poetul folosea în poezie ecourile literare. Paralel cu poezia livrească pe care a început-o, Eliot propune și un fel de unitate de acțiune a culturii europene, o întărire binefăcătoare de influențe reciproce între culturi. Un critic literar, spune el (influențat desigur de modelul lui Pound), trebuie să cunoască cel puțin încă o literatură în afară de literatura țării sale; pe de altă parte, dacă poezii unei țări încetează să citească din literatura țărilor învecinate, poezia acelei țări va muri. Eliot însuși s-a descoperit ca poet — afirma chiar el — abia cînd s-a exercitat asupra lui influența poetului simbolist francez Laforgue; nu de la poezii englezi, ci numai de la Laforgue susține Eliot a aflat care sînt posibilitățile propriului «dialect» poetic. Perspectiva se dechide și mai larg, ca să includă cultura chineză (impusă în mare măsură acenției lui Eliot de așa numitele traduceri ale lui Ezra Pound) și pe cea indiană (prezentă în *Tărîm pustiu*, dar și în *Cvartete*). Cultura, astfel văzută de Eliot, într-adevăr nu mai cunoaște hotare, iar omul de literă devine cetățean al lumii, cu conștiință, însă — și Eliot nu obosește s-o repete —, ca el să-și păstreze particularitățile proprii, ceea ce-l deosebește de alții, (starea de opoziție la rețut culturii sporește trănicia întregării lui în ea).

Rămîne constantă în gîndirea lui Eliot convingerea (pe care o avea și predecesorul lui, criticul victorian Matthew Arnold) că vigoarea culturii europene stă în circulația liberă a ideilor, la care a încercat să contribuie și revista *Criterion*, concepută ca un «periodic național englez cu orizont internațional». Esecul revistei a fost atribuit de Eliot «închiderii treptate a hotarelor intelectuale ale Europei»; războiul a accentuat fărîmițarea spirituală, izbucnirea de ură, exagerarea importanței izolate a culturii naționale și pierderea «orizontului internațional», a anulat «fraternitatea internațională» la care visa Eliot pentru oamenii de literă; pe scurt, războiul a readus provincialismul în literatură.

Dintr-o Europă «devastată» de două războaie, scindată, învrăjbită, voca lui Eliot răzbate împotriva acestui provincialism, pledînd pentru o redeschidere de orizont. El înțelege că politica și cultura nu se pot separa, dar nu renunță la convingerea că relația lor nu trebuie lăsată să stîrnească vrajbă spirituală. Fiecare cultură în parte își are însemnătatea și demnitatea ei. Există însă și o demnitate a culturii europene, a culturii universale, o demnitate la care se ajunge numai abandonînd agresivitatea, îngustimea, intoleranța provincială, și pentru această demnitate a culturii, Eliot a luptat în critică, dar și în poezie, propunînd Europei un ideal de pace spirituală. Mai mult decît faptul că a inițiat școala poeziei literare și a criticii textului, ce se prelungea amîndouă pînă în zilele noastre, această aspirație la libertate a culturii, la demnitate intelectuală, ni-l face contemporan.

LIDIA VIANU

«Jumătățile simetrice ale sufletului...»

Am putea spune că «răsărit» — «apus» sînt termenii unei ecuații ideologice și politice specifice Rusiei, o problemă a conștiinței rusești, rezultat al destinului ei geografic, dar mai ales istoric. Rezolvările propuse încă din secolul al XVI-lea și în continuare, prilejuind numeroase înfruntări ideologice, au vizat cînd soluții de armonizare și integrare (teoria «Moscova, a treia Romă») cînd de disjungere și contraponere (slavofilii și occidentaliztii). Vladimir Soloviov în celebra sa lucrare, «Problema națională în Rusia», a reluat, în pragul veacului al XX-lea, discuția, aducînd o deschidere nouă. El a pledat pentru unirea celor două civilizații, «apusenă» și «răsăriteană», dar, așa cum era și de așteptat din partea unui filozof mistic, el o vedea realizîndu-se sub semnul religiei, al unei biserici universale. Nu în afara înfrîngerii lui Vladimir Soloviov, mentorul lor întru filozofie și estetică, au discutat problema simbolizînduși ruși din «tînăra generație» — Belîi, Blok, Veaceslav Ivanov. Ei au dezbătut cu deosebită insistență «tema Rusiei» în anii imediat următori revoluției din 1905, al cărei eșec accentuase în rîndul intelectualității starea de angoasă, cînd era vorba de a descifra perspectivele de viitor ale țării. Blok și Belîi scriu două cicluri paralele de poezii. Blok dă Cîmpia de la Kulikovo (1908), iar Belîi volumete Cenușa (1908) și Urna (1909). Blok vede în trecut, în biruința de pe cîmpia de la Kulikovo asupra tătarilor («răsăritul»), speranțe de lumină în viitor și se adresează Rusiei cu duioasa afecțiune a «primei iubiri». Belîi «îndreptîndu-și privirile spre Rusia contemporană» este zguduit de imaginea deprăntată a prezentului și nu se sfiește să adreseze imprecacii «mamei vitrege», «tării gerului», «tării-nsemnate cu destin crud», «dispari, în neant te prăvale!» în același timp el își propune și o analiză mai atentă a problemei, concepend proiectul unei trilogii, «Răsărit și Apus». După primul volum, Porumbelul argintiu (1909), în care sondase străfundurile spirituale ale firii poporului («predominarea «răsăritului»»), scriitorul trece în romanul Petersburg (1912) la o cercetare filozofică a destinului istoric al Rusiei. El așază față în față într-o confruntare deschisă Rusia «occidentală», întrerupă de mărețea capitală durată de Petru și modestele orașe patriarhale, ale vechii Rusii «orientale». Într-o viziune apocaliptică, el prevede scufundarea capitalei occidentalizante și triumful lumii vechi rusești. Primul război mondial a dat problemei un caracter general, privind în genere destinele culturii europene. În această ambianță de angoasă și profundă criză spirituală, și de preocupări teosofice, Belîi revine la meditațiile sale despre «răsărit» și «apus». Articolul purtînd acest titlu și pe care îl facem pentru prima dată cunoscut cititorilor din România, schitează un început de rezolvare, ce va fi preluat și dezvoltat în anii următori, după Revoluția din 1917, de Blok, Ivanov-Roznunnik, Remizov, constituindu-se ca fundament al teoriei «scitice» (după denumirea grupării «Scitii»). Integrînd cultura rusă în contextul european, Belîi și în genere «Scitii» îi acordau un rol aparte, de comunicare între apus și răsărit, de unire a răsăritului cu apusul sub semnul înnoitor și purificator al Revoluției.

TATIANA NICOLESCU

Răsărit și Apus

Răsărit sau Apus?

Problema este «incandescentă»; nu pentru că ar conține cuvintele «răsărit» și «apus», ci pentru că prin aceste cuvinte am trădat pe neașteptate misterul nostru, taina noastră cumplită, am mărturisit că totul a murit, s-a prăbușit, a putrezit în sufletul nostru; așa că puterile ni le sorbim din exterior (și nu le mai aflăm în noi): le sorbim din răsărit, din miez-de-noapte, din miez-zi... Reprezentările noastre esențiale despre cultură, moravuri, idei, au fost azvirlite printr-o mișcare cosmică din interiorul nostru spre exterior: spre răsărit și spre apus. În această situație problema pe care o punem înseamnă reasamblarea bucișilor sufletului nostru, smulse din piept, strivite... De aceea, a spune «sînt un partizan al răsăritului» este egal cu a spune, de pildă: «nu am nas, l-am avut dar el a dispărut, l-am găsit în răsărit: un nas excepțional, din fildes, încercați-l și dumneavoastră...»

Punînd această întrebare fatală, mărturisim că deprindem, moravurile, moda, arta, cultura, ideile au devenit cadavre, care infectează aerul și pe care trebuie să le îmbălsămăm pentru a evita o epidemie generală și apoi să le transportăm la muzeu unde șed mumii: «răsărit» și «apus» sînt mumii spiritului nostru. Mărturisirea este ca o flăcără care arde. De foc este și durerea noastră, durerea că nu suntem oameni ci cadavre răsărito-apusene. Senzația unui trăznit cumplit însoțeste întrebarea fulger: «răsăritul» sau «apusul»?

Și invers.

Întrebarea e «întrebare-fulger» nu pentru că s-a stins în sufletul nostru pulsul lăuntric, ci pentru că pulsul spiritului nostru aruncă în aer granițele spațiului și ale timpului, iar omenirea întreagă este cuprinsă de vîlvătaia focului: viața sufletului a fost cuprinsă de flăcări; dispare distrus de foc hotărât de altădată dintre «în interiorul nostru» și «în afara noastră», învie tot ceea ce zăcea în afara noastră și era mort demult... Asemenea lui Copernic sau Kepler, care au sfîșiat cerul neîncăpător leșind în infinit, noi sfîșiem astăzi timpul și istoria (trupul acestui timp). Civilizațiile de altădată, din apus și răsărit, s-au sculat din mormînt și au năvălit în sufletul nostru... făcînd să explodeze ideile, stilurile, gusturile, năzuințele, aspirațiile, bucuria că nu sîntem mumii, că în schimb murim faoranului Ramses al II-lea vine spre noi părăsindu-și sicriul de sticlă, că istoria a luat sfîrșit că timpul nu mai există...

Răsărit sau apus?

Această întrebare se pune cu aceeași ascuțime și în răsărit și în apus, în Rusia, în China, în Europa, în America, pe insulele Sandwich, la buriati.

... Ni se spune: «*Noi sîntem apusul*». Dar în apus nu există «apus». Ni se spune: «*Noi sîntem răsăritul*». Dar unde este «răsăritul»?

Goethe știa bine că nu există «răsărit» și «apus». Și înainte de Goethe o știau mulți, atunci de ce totuși:

— « Răsărit sau apus? »

Pentru că totul s-a doborât: civilizația e mortificată, se dărîmă. Un germen se ridică din adîncuri, își face loc la suprafață, îi sfîrșie părțile tufeflate, intrate în putrefacție; ceea ce a fost cîndva centrul vieții a ajuns acum la periferie, gata să fie azvîrlit în afara ei. Și noi înșine suntem putrezi.

Ciocnirea dintre două culturi, două suflete, două rase a sfîrșinat sufletul, lovindu-l de spirit; jumătățile simetrice ale sufletului distrus s-au transformat în « apus » și « răsărit » au căzut din noi noi — în afara noastră și ceea ce nu am văzut pînă acum a devenit evident astăzi...

În starea de comotie în care sîntem nu putem cuprinde criza în tot grandiosul ei; cuprinderile sînt măsurate: « răsăritul » și « apusul » sînt doar o mască cîvincoasă pentru a acoperi scandalul mondial; s-a produs o necuviință uriașă; viața a crăpat. Dar după regulile de bună cîvință de atîtădată cîntăm să ignorăm crăpătura și să trecem cu vederea fisurile vieții...

Adepții « apusului » ca și cei ai « răsăritului » ne-au împovărat intelectul cu « răsărituri » și « apusuri » Inexistente.

Ce este Zarathustra, « răsărit » sau « apus »? Din punct de vedere geografic este « răsărit », dar la drept vorbind este desigur « apus ». E incontestabil și limpede legătura lui cu Heraclic și mai departe cu Hölderlin, Novalis, Morgenstern... Nietzsche. E de ajuns să citim imnurile din cartea atribuită lui Zarathustra ca să vedem că toată este pătrunsă de afirmarea clarității solare, umaniste, de gloriificarea personalității omului; Zarathustra e asemenea scutului solar, care a apărut cîndva apusul de întinerire tiranic; Zarathustra este « apusul » după cum Kant, e, desigur, întemeietorul Chinei, iar Schopenhauer prin toată structura gândirii sale este un « indian », care afirmă imuabilitatea adevărului ale Veddelor... și totuși din el au purces Nietzsche, Wagner, și în el freacă apusul...

Lupta « apusului » cu « răsăritul » este lupta Hymerei cu Dragonul. Amîndouă sînt mituri, ce nu au sfîrșit încă întrupare și vor să afle această întrupare pentru prima oară. Întruparea mitului înseamnă trecerea din viața istorică închisă în viața mitică deschisă și de aici spre depășirile cosmice; la hotarul vieții istorice se înalță, în fața noastră « răsăritul » și « apusul ».

În istoria recentă a apusului unde este « apusul » apusenștilor? Bineînțeles nu în scolastică...

Rusul partizan al « apusului » trebuie să mărturisească că pentru el apusul este Spencer, Comte, Mill. Pînă la ei în apus era numai « răsăritul ». După el același lucru: omenirea lui Comte este însă o mască modernă a « Sophiei ». « Incognoscibilul » lui Spencer este o mască modernă a lui Confucius.

În apus nu există « apus ». Și tot așa în răsărit nu există « răsărit ». « Răsăritul » și « apusul » sînt schelete sfărîmate ale unei culturi, care a murit, din miezul căreia ne smulgem, stăpîniți de frîmintările conștiinței noastre, catapeteazma timpului de atîtădată este sfîșiată în două, în « răsărit » și « apus ». Dîncolo de ea, negură. Dîncolo de ea, strigătul: « Lamma, Sabactani... »

Ce-a fost de fapt « apusul »?

El se naște treptat începînd din secolul al X-lea înaintea erei noastre și se formează mai ales din secolul VII pînă în secolul V. Patria lui e Grecia.

... La începutul apariției « apusului » în Grecia, în dreapta și-n stînga ei erau uriașe continente de cultură. Asemenea magilor aducînd daruri cristalizate, conștiințele se plecau spre prăpăstiele unde mai stăpîneau mările și apăreau primii germeni ai gândirii noastre adică « apusul propriu zis »: India îi oferea forme (filozofia), Egiptul materialul pentru prelucrat — adică știința, legi, rînduiri de viață.

Din gîndirea cosmică... se formează treptat gîndirea de tip uman trăgînd după ea trecutul întunecat. O coadă întunecată... moștenire fatală a gîndirii preistorice, un șarpe, încoronat de un cap de om spiritualizat, trecut îndepărtat și întunecat trăind în noi dîncolo de pragul conștiinței...

Gîndirea elenului e ciudată: în loc de picioare, are o coadă de șarpe, care se girăște după ea pătrunzînd în mitul misterelor, legînd-o de trecutul îndepărtat... de nopțile orfice ale misterelor și coșmarurilor... Gîndirea elenă în chip de șarpe, este autonomă și ne elimină, depunînd ouă în sufletele noastre din care, fără s-o știm, ies pui de șerpi ce ne adorm conștiința, caută să afle căi de a pătrunde în creier, ies apoi, legăndu-se ca o coroană vie și fosforescentă (« capul Meduzei »)...

... lăta de sens al gîndirii, adică o abstracție jalnică goală, un os ce susține mușchii mitului. Dar și osul și mușchii în gîndirea arhaică au capacitatea de înviere. Conștiința noastră se amplifică vertiginos, înglobînd imagini din realitățile de atîtădată: din cosmosurile dispărute; totul ține de trecut; ea ne amintește, dar nu ne îndrumă limpede; sub impulsul ideii — există ca ecou, ca... amintire despre amintiri.

În gîndirea veche se tirăște un titan cu trup de șarpe. Într-o perioadă mai tîrzie trupul șarpelui se scurtează; în cele din urmă rămîne doar o codiță de satir; începînd cu sofistii gîndirea este asemenea satirului... ruptă de uriașul șarpe trecut ea zburdă dialectic ca un șap și este satyrică. Rolul lui Socrate ne apare paradoxal: el aleargă după herghelii de asemenea satyri ai gîndirii, îi prinde cu arcanul, îi ține prizonieri, îi disciplinează și apoi le dă drumul să atace pe sofisti; la Platon satyrii au plecat smeriți capul în fața unui Zeu necunoscut; la Aristotel defilează în regimente de silogisme; spiritul lor sălbatic, zburdnic, a dispărut; după ce termină serviciul militar al logicii satyrii aceștia apar ca meșteșugari pașnici, care fabrică tot felul de unelte ce devin concepte raționale, metodele ale științelor; în secolul al XIX-lea gîndirea « satyrică » și-a schimbat chipul; codița stă ascunsă sub poalele fracului; în loc de copite vedem ghețe; pe nas ochelari în ramă de aur, iar la piept uneori înșina de profesor universitar; așa s-a format gîndirea, adică ceea ce de fapt numim apusul.

Epoca alexandrină este basmul înșuși. Nu-i putem surprinde noutatea, dar surprindem civilizațiile care pier înainte de a înflori; perioada alexandrină este asemenea unui cavou în care putezește tot trecutul. Acest trecut în perioada alexandrină este numai haos al unor giuglurii răzvrăcite. Din giugluriile vieții grecești iese în zbor Psyche și se prăbușește în bezna Spiritului. Este fără de păcat precum zăpada. Împovărată de gînduri precum noaptea.

Disjungerea fatală a Greciei în « Răsărit » și « Apus » înseamnă ciocnire între gîndire și mit, adică ciocnire între carcasa apusului și cea a răsăritului. Noțiuni cu caracter simbolic de ritual, înțelșe material; « răsăritul » alexandrin nu este de fapt nici « răsărit » nici « apus », el reprezintă o încercare de a străbate spațiile și timpurile pentru a pătrunde în dimensiunile de necuprins ale gîndirii...

În epoca alexandrină există o adevărată tentație de a uni « răsăritul » cu « apusul ». Atracția e uriașă, mai mare decît numărul celor ce o simțeau... Suprîncălcarea cu această atracție a deformat perioada alexandrină, care trăiește în supra-dimensionare și s-a manifestat în absența unui sincronism cu ritmurile culturilor apusene și răsăritene; în Alexandria, Grecia devine aritmică, melodiile sînt supuse metronomului. În Alexandria și « răsăritul » este aritmic: unde au dispărut imaginile luxuriante ale Indiei, unde este strălucitorul templu al lui Solomon? Unde

este pulsul cîntecelor solare ale Persiei? Și unde este percutantul Zarathustra? Soarele cel dătător de viață apare în chip de mitră împovărată de pontifului ce slujește cultului lui Mithraa; mitra de aur este o formă ce apasă capul...

... În saltul său dement, Alexandria a spintecat omul în două: cap și inimă, Sătul n-a reușit. Alexandria a eșuat în realitate ca în propriul său sicriu (Bizanțul și Roma). Înlăturarea spre țara Spiritului s-a transformat într-o călătorie prozaică prin Marea Mediterană și acita tot.

Alexandria și-a dat sufletul.

Dar spiritul ei nu s-a stins.

În istorie omul a protestat, a rupt bulele papale; a expus publicului «doamna de fier» în turnul străvechi. Am fost și eu în acest turn, am fost cu toți acolo; și de fapt demult trăim în acest turn; da, trăim în turn; înăuntrul turnului ne mișcăm liber, dar nu putem ieși din el; nu putem afla ieșire din turn pentru că bătărilor turn este înșuși craniul nostru... Klingsor a construit acest turn, deasupra grămezilor de crani...

Omul n-a mers pînă la capătul îndrăznelilor sale; zidurile turnului-conștiință sînt solide; de Klingsor se teme cel mai mult cavalerul care s-a răzvrătit mai abtîr; cavalerul științei se teme cel mai mult de Klingsor.

În năzuința sa spre libertate omul de astăzi, să smulgă lacătul... să-și smulgă conștiința din creier.

Prințul, sufletul, aude de multă vreme loviturile de sulță în zidurile turnului. Presimțirea luptei dintre Parsifal și «bufonul» vieții noastre, Klingsor, îl face să se înfioare: Klingsor l-a șoptit prințului că bătaia este cea a morții, că a ieși din grănițele craniului înseamnă moarte...

«Apușul» este la mijloc; conștiința noastră este că, de fapt, «apusul» nu este în apus și răsăritul nu este în «răsărit». De fapt, răsăritul se întinde spre răsărit și apus, în relație cu propriul «apus». De fapt, e «jos» și «sus», în raport cu pragul.

Mutarea conștiinței către prag ne dă o nouă perspectivă asupra «răsăritului» și «apusul»; răsăritul «supraconștiinței» ne amenință cu șarpele, cu Lucifer, cu Xerxes și apusul «supraconștiinței» ne amenință cu tiara anonimă a Statului, cu centralizarea și ideile terile.

În acest sens, Kant stă între «răsărit» și «apus», între «apusul» subiectului etatizat, supraindividual, și clocotul vieții din noi.

La Kant «apusul» e egal cu «nimic». Depășirea «apusului» și a «răsăritului» înseamnă desființarea oricărui hotare pentru a depăși străjuirea «pragurilor»...

... Rămînd pe terenul gîndirii te întrebi fără să vrei: «Unde este în istorie structura care să dea naștere gesturilor active ale gîndirii? În ce constă unitatea în diversificare și cum să ne lămurim asupra lor?»

Pe la sfîrșitul secolului al XIII-lea, gîndirea europeană creștină prinde puteri, cultura și creația ies din carcasele pe jumătate mortificate; carcasele se usucă, se strîng; închiziția, iezuitismul, îngrozitorul «style jésuite» desființează, distrug, desfigurează arta, gîndirea, conștiințele. Dacă Giordano Bruno ar fi trăit în secolul al XII-lea, nimeni nu s-ar fi atins de el. Secolul al XVI-lea cel oficial l-a dus la rug.

Din secolul al XIII-lea pînă în secolul al XIX-lea procesul de dezagregare a gîndirii unitare se desfășoară în afara bisericii. În mecanicismul englez, în enciclopedia gînditorilor francezi și în metafizica germană, cultura altădată unitară este fărîmitată; abstracțiile care duc la rafinamentul tehnic al ideii, înmulțesc ideile, dar le și golesc de viață; în secolul al XIX-lea procesul de dezagregare s-a terminat; tehnologia logicii mortifică sistemul științelor; pozitivismul înlocuiește unitatea de sistem printr-o ficțiune lipsită de viață; metafizica capătă o lovitură de moarte în școala lui Kant; metodologia, logica și sistemul științelor sînt cele trei carcase ale gîndirii care s-a oprit din mersul ei. Dincolo de toate acestea un clopot de sticlă care acoperă totul: dogmatismul teologic; timp de douăzeci și cinci de secole am construit gîndirea și acum templul ei este terminat.

Acest templu este el pus?

De sub formele gîndirii anchilozate izbucnesc noi izvoare. Pluralismul adevărilor raționale în metoda presupune unitatea ei în abstract, dar în unitatea ritmului culturii în metamorfoza dialectică a noțiunilor... În secolul nostru mereu crescînd și mereu în mișcare, în fluiditatea continuă a adevărilor, în concretizarea adevărilor: gîndirea este de fapt sufletul conceptelor, iar abstracția este trupul lor; în Metamorfoza plantelor la Goethe, în Teoria luminii aflăm elemente timide ale viitorului stil de gîndire. Schema stilului e la Hegel încă lipsită de viață. În întîlnirea așteptată dintre Goethe și Hegel vedem o nouă modalitate de a gîndi în care noțiunile, imaginile și sistemele sînt organe vii, ritmurile ale uneia și aceleași ființe: Necunoscuta, care ne privește de sub miile de măști-forme. Cine este ea?

O ființă integră. Omenirea, pusă de Auguste Comte în centrul sistemului științelor. Nu e o abstracție a omenirii și nici o sumă de oameni, ci unitatea care îi leagă. Asemenea unitate ne restituie într-un chip nou gnosisul.

În sfîrșit, distrugerea metafizicii de către logică îndeamnă pe noi filozofi să ridice «logica» la rangul de «estetică» și s-o considere pe un principiu rațional, abstract, ci un Organism viu. «Omenirea» lui Comte este de fapt organism al vieții gîndirii, de aceea pe bună dreptate denumește Soloviev acest organism Sufletul Universului, Sophia.

Necunoscuta, care ne privește prin miele de forme ale gîndirii, și-a definit identitatea. Chipul ei coboară spre noi, ea este Sophia.

... Gîndirea Nouă. Viața și gîndirea în sensul vechi înseamnă Unire cu această Sophia.

... Douăzeci și cinci de secole gîndirea vie a căutat să se smulgă din carcasa care o ținea încalțată; acum am auzit că această carcasă așa cum altădată a căzut coada de șarpe de pe trupul omesc al gîndirii; conștiința realizează o nouă simbioză între două epoci trăite: mitologică și științifică. Simțim unirea dintre mit și gîndire.

În perioada catastrofică a nașterii formelor de gîndire... greul simțea cum moare în el șarpele străvechi; noi simțim mai mult decît altă: moartea pămîntului și în același timp moartea formei de gîndire învechite...

... Nu mai simțim pămîntul sub picioarele noastre. Știm nu pe pămînt, ci pe umbra acestuia, ridicînd pămîntul întreg ca altădată Cupa lui Platon desprinsă de capul, purtîndu-l spre viitor... Iar de sub picioarele noastre se ridică umbra «răsăritului» și a «fatalității», se aud tunetele războiului mondial, care ne lovește prin modificarea conștiinței, a vieții, a istoriei și a popoarelor. A venit epoca «draconului». Vom ști să-i supraviețuim.

Jurnal (1933—1934)

Bandol, duminică, 11.VI.33

Dar cititul cu glas tare mă transpune în vremuri normale și mă alină suflătește, permițându-mi să întrevăd, odată cu imaginea căminului și automobilului, posibilitatea unei existențe refăcute, împăcată cu sine. Este, de asemenea, împedecă, că la Praga, Viena sau Strasbourg aş trăi foarte onorabil. Am vorbit cu Heinrich de onoruri oficiale, cum se oferă călătorului de către țări ca Cehoslovacia sau Turcia. Sînt țări care mai acordă valoare demnității lor culturale și bune creșteri, care au nevoie de reputația acestora. Germania, aceasta ar fi poate o explicație, este saturată de cultură. Ea își ratifică poate din motive de existență, o obdăcare, o simplificare forțată. «Unde sînt barbarii secolului 20?» întrebă Nietzsche.

Bandol, joi, 22.V.33

Multă poștă dar nimic important. Reviste germane, printre care deprimantă, ba chiar doborîtoare «Europäische Revue» (!) Articol înfricoșător al unui Dietrich despre «politica culturală». Se menșină încă așa cum se menșine și Austria? «Timpul» nu va mai fi oare puternic? În Franța se pornesc revolte fasciste finanțate de industrie.

După ceal, pe care i-am luat în pot, i-am dictat lui K. o serie de scrisori, privitor la Josef dar și conferința de la Paris de la sfîrșitul lui octombrie, referitor la al cărei program a făcut propuneri generale. Problema atitudinii mele și a modului de exprimare mă preocupă permanent. Este o chestiune complicată, de tact și de superioritate. Pentru că se impune un «esprit européen», problema umană va trebui aplicată în «totalitatea» sa, dar mai ales sub aspectul său politic, propriu zis o unități totalitare între stat și cultură, așa cum va trebui să fie forțată printr-o «aducere la același numitor». S-a pledat pentru o republică în sensul unei totalități în care domina cultura, cam ca civilul asupra militarului...

În «Temps» vești despre succesele «totalizării» în Germania. Împotriva «Frontului Național», demisia acestui măgar de Hugenberg, arestarea tuturor capilor partidului catolic bavarez, etatizarea completă a bisericilor protestante.

Lugano, joi, 10.VIII.33

Gînduri despre o mișcare de coborîre a nivelului cultural, care are loc de mai mult timp și nu privește numai Germania. Apariții literare corespunzătoare în Franța. Nici din partea muncitorilor nu mi se pare că se mai poate spera ceva împotriva barbarizării. Universitățile germane — locașuri militare. În Europa de vest — încă mult umanism delicat; în est și în afara Europei — încă multă stimă față de cultură.

Rebarbarizarea, înainte venind din afară, astăzi o ceremonie a popoarelor. Poate-î face bine Europei și ar trebui salutată chiar de europeni. Formele în Germania — pe departe cele mai respingătoare.

Lugano, joi, 7.IX.33

Cel puțin în «Europäische Revue» nu se vorbește de o revoluție ci de o «contra-revoluție «națională» care este sărbătorită, însă, de editori ca o mare transformare și reformare călăuzitoare pentru Europa. Că politica statului se schimbă în timpul unei vieți de 60 de ani e clar. De ce mi-ar trezi ură și oroare? Metode «fascinante», autoritate cu accent național, încep pretinzîndu-se să înlocuiască formele vechi, clasice ale democrației. De ce din aceasta se face un mister german special, și de ce Germania ridică pretenții de a se erija în conducătorul și salvatorul lumii?... Ce avantaj are? Din mistica murdă, din filozofia pocită a vieții pe care o introduce în mișcare va renaște lumea? Deoarece modificările în curs de desfășurare în tehnica politică și conducere adoptată acolo feroașea unei religii avide de crime sîngerose și de război, al cărei nivel moral și spiritual este cel mai prăpădit din istoria sa. Resentiment și grandomanie se unesc într-un pericol mondial în comparație cu care imperialismul antebelic are puritatea însăși; și acest ospătar principal asigură că această Germania va organiza Europa la fel de pașnic cum în interior a dobîndit o putere «în limitele constituției». Dar este singurul popor din Europa care nu se teme și nu este înfiorat de război, ci îl divinizează și care, prin statul său totalitar nu urmărește prin tot ce a făcut în această jumătate de an decît războiul, pe care poate nu-l va voi, dar pe care, conform originii și naturii va trebui să-l vrea. Programul — în parte cucerit, în parte necucerit — este clar: înfrîmarea «dușmanului interior», deci toate cele care în interior se opuneau războiului (era în același timp războiuna față de popor pentru presupusa pierdere a războiului de către acesta) iar apoi... Ce trebuie să urmeze nu se știe, nu este previzibil și faptul că acest ceva este dorit, se negă. Dar în toind se speră, se tinșește după iubitul haos — o dragoste prin care se simte menirea către dominare politică a lumii — și pentru care ei se înarmează cu toate puterile. Nimeni nu se poate dezminșii; este adevărul.

Lugano, vineri, 8.IX.33

Am citit seara într-un ziar fascist francon, care mi-a fost remis în mod ciudat, cuvîntarea «führerului» despre cultură. Curios! Acest om, exponent al clasei medii, cu pregătire de școală generală, care picat în mania filozofării este — într-adevăr — o apariție curioasă. Nici o îndoielă că în contradicție cu tipul ca Göring și Röhm, nu îl privește războiul, ci «cultura germană». Ideile pe care le înșiră în acest sens, neajutorat, repetîndu-se mereu, devind încontinuu, și într-un mod jalnic, sînt cele ale unui amărît elev, căzîndu-se încercînd... Niciodată cei puternici, oamenii de acțiune ai afacerii mondiale, ai politici, n-au pretins să joace în acest fel rolul de

dascăl al unui popor, ba chiar al omenirii. Nici Napoleon și nici Bismarck n-au făcut asta. Ei au creat o ordine, o bază «fortată», conform viziunii lor, pe care înalta spiritualitate, științele și artele puteau sau nu să înflorească. Ei au promovat și-au distins pe plan statal ce li s-a părut util și-au reprimat cu forța ce le era potrivnic. Dar niciodată de la înălțimea unei catedre n-au prescris națiunii, conferințind, o teorie culturală sau un program cultural, deși capacitatea lor intelectuală i-ar fi investit neasemuit mai mult decât cea a acestui biet făcău. Bineînțeles, ei nu cunoșteau încă «statul total» care nu este doar o bază a puterii, ci care cuprinde totul, inclusiv cultura: fie și pe care, — purtând cuvântul dictatorial, exclusiv și fără contradicții în mod auto-dictatorial și printr-o legătură «ingrozitor de fragmentară» — o reduce la noțiunile dobândite în lupta fierbinte.

La plimbarea de seară m-am gândit din nou la nvela Faust și i-am vorbit și lui R. de aceasta. Un astfel de simbol liber pentru construcția și soarta Europei n-ar fi poate numai fericit, ci și mai corect și mai adecvat decât o măturărire grăitoare.

Küsnacht/Zürich, luni, 18.II.34.

Dezbaterile posibilității de reducere a creștinismului luteran la catolicism eliminând diferențele dogmatice, despre care între teologii protestanți germani și Vatican se va institui o corespondență. Le-am amintit cuceririle culturale ale protestantismului, din care a izvorât filozofia idealistă, Goethe, Nietzsche, pe scurt întreaga cultură germană neoclasică. Cu această lume culturală s-a terminat oricum, și doar decăderea culturală ar putea ușura unificarea confesiunilor, salvând prin aceasta creștinismul.

Küsnacht 6/Zürich, joi. 8.XI.34

Eram ocupat de cumpărarea pentru Basel; cheia noțiui, cu o avertisere crescândă față de această întreprindere! Sentiment paralizant al nepotrivirii unei situații, în

Ajuns la bătrânețe, Goethe, pentru care autorul «Muntelui vrăjite» nutrește o profundă admirație și care l-a preocupat constant pe Thomas Mann de-a lungul unei șir întreg de studii, eseuri, prelegeri, avea să afirme că socotea ce pe un privilegiu acordat de istorie faptul de a fi trăit într-o epocă de radicale prefaceri pentru Europa. Căci Goethe era, înainte de toate, un spirit european care, spre sfârșitul vieții, fără a se dezice de germani, se simțea totuși din ce în ce mai străin de frazele patriotarde ale acestora. Este și acesta un motiv pentru care Mann îl simțea apropiat pe Goethe și, tot ca și pe acesta, istoria unui sfârșit de veac și mai cu seamă cea turbulentă și crudă a secolului XX l-au marcat adânc prin perioade și evenimente pe care le consemnează și care i-au imprimat conștiința europeanității sale: «hegemonia continentală a Germaniei sub Bismarck, înflorirea maximă a imperiului britanic sub regina Victoria, subminarea intelectuală a normelor de viață burgheze pretinzând în Europa: catastrofa din 1914, izolarea Americii în arena politică mondială și cu prăbușirea imperiului german; revoluția rusă; apariția fascismului în Italia și a național-socialismului în Germania; grozăvia hitleristă, coaliția dintre Răsărit și Apus împotriva acesteia, războiul câștigat și pacea din nou pierdută...»

La începutul anilor '30, perioadă din care datează fragmentele publicate din studiul asupra lui Goethe și din *Jurnalul* lui Thomas Mann, conștiința sa europeană

care o predică abstract-pacifistă nu corespunde nicicum unei convingeri interioare și care refuză să enunțe condițiile morale, sub care s-ar recomanda o «Înțelegere», «Înțelegerea» între Franța și Germania, Înțelegerea Europei cu nazismul nu este de dorit. Deja «Pan-Europa» se îmbolnăvise de indiferență față de politica internă. O neapăsare asemănătoare este înrădăcinată în fiecare lăzini pacifiste, și dacă lupii sînt pacifști, gustul pentru asemenea acțiuni se pierde (Dorința «de Înțelegere» de dragul păcii iubite, există suficientă.)

Către tineretul japonez (1932)

Preliminarii la Goethe

«Remarc din ce în ce mai mult», spune Goethe, «că poezia este bunul public al întregii omeniri». Ar fi important în special pentru noi, germanii, să străpungem cercul îngust al lucrurilor ce ne înconjoară, pentru a noi deveni tributari unei informări pedante individuale și naționale. «Îmi place să văd», continuă el, ce se mai întâmplă la alte națiuni și sfătuesc pe fiecare să o facă la rîndul său.

Literatura națională nu prea mă înseamnă nimic, acum a sosit vremea literaturii universale, și fiecare trebuie să facă ceva pentru realizarea acestei epoci.

Sînt nevoit să mă gîndesc la cuvintele acestui moșneag maiestuos care-și trage măriștea cuprinzătoare din germanitatea primordială, deoarece mi se

de sine era, în linii generale, pe deplin formată. Procesul acesta fusese fără îndoială grăbit de barbaria care amenința progresiv cultura și civilizația Europei, dar drumul lăuntric parcurs de Mann nu fusese tocmai simplu: înainte de 1896, an în care îl citește pe antinaționalul, ba chiar anti-germanul Nietzsche, scrisese un eseu care, în fapt, reproducea ca atare ideologia imperiului wilhelmian, considerîndu-i pe germani drept poporul ales al Europei. Ideile conservatoare despre cultură, reacționarismul politic juvenil aveau însă să dispară odată cu acea încercare pe care a însemnat-o primul război mondial, prilej de meditație, adeseori amară, pentru Thomas Mann, asupra germanilor și a destinului lor: «Nu este simplu să fi german, — nu pe atît de comod, cum este să fi englez, și nici pe departe un lucru atît de distinct și voios, precum este de a trăi pe franțuzește...» Aceasta însă nu-l va determina să se rupă total de poporul în mijlocul căruia se nascuse. Nietzsche vedea în naționalismul german «boala și răzăcirea cele mai nepericuloase culturii, din cîte există». În sensul atribuit de Nietzsche, Thomas Mann s-a considerat și a fost un «bun european», fără însă a fi doar un cosmopolit (pentru aceia avea cuvinte de dispreț, socotindu-i sterili, ruși de orice tradiții, neînstare decît să deguste cultura). În fond, europeanismul angajat al lui Thomas Mann poartă un nume, pe care el însuși l-a lansat pentru a-și defini poziția: *germanitate cosmopolită*.

A. Ș.

rezervă demna și emoționanta sarcină de a scrie o prefață germană la publicația omagială a centenarului Goethe din Asia de est, culegere dedicată de distinși învățați japonezi vieții și operei lui, sarcina de a transmite un salut din țara de origine a sârbăritului. Literatura universală! Toată expansivitatea măiestră a cuvîntului, toată fericirea pe care ne-o rezervă conștiința unității spiritului uman și care se concentrează sever și binevoitor în acest cuvînt, mă cuprinde la primirea unui îndemn atât de straniu cuprinzător, și se înțelege că, dorind să-l dau curs, pașajul enunțat este primul de care îmi aduc aminte iar sensul cuvîntului care îl concentrează îmi dă de gîndit.

Ce vrea să spună Goethe prin «literatură universală»? Deoarece îl vorbește de o epocă căreia i-a «sosit timpul», nu se poate să-și fi imaginat doar o steapă însumare și generalizare a întregii vieți spirituale fixate pe hîrtie. Mai degrabă acea superioară selecție și floare a literaturii în care opera sa se îngloba de mult, și care, *oriunde s-ar fi născut*, ar fi fost receptată și recunoscută datorită poziției ei care tînde spre universal, ca un bun al întregii omeniri — incluzînd recunoașterea că a sosit timpul în care numai ceea ce se poate afirma pe plan mondial este la ordine de zi și intră în discuție: zilele celor valabile numai în sfera care le-a generat, au trecut. Mărește experiențe personale, i-au facilitat de timpuriu și l-au familiarizat pe cel care face acest enunț, la bătrînețe cu perspectiva spirituală asupra lumii. Deja primul său roman, «Suferințele tînărului Werther», pe care l-a scris la douăzeci și cinci de ani, această poveste a nefericitului îndrăgostit, sfîșiat de simțire și Weltschmerz, a acestui tînăr care se distruge, seducător de generos, măsurîndu-se cu viața, poveste a cărei sensibilitate sfîșietoare și cutremurătoare era spaima și oroarea moralistilor, a generat o furtună de succes care a depășit toate limitele, înnebunind pur și simplu omenirea de delicii morții: ea a generat o beție, o febră, un extaz care străbate lumea populată cu efectul unei științe într-un butoi cu pulbere, la care printr-o explozie instantanee se eliberează o cantitate periculoasă de forțe încaduate. Mica căcărică nimeri pe terenul unei receptări generale, era ca și cum publicul tuturor țărilor ar fi așteptat în secret și fără băgare de seamă exact opera unui oarecare tînăr, cetățean al unui oris independent, care satisfăcu năzuințele ferecate ale lumii într-o manieră revoluționară-eliberatoare... o lovitură fîntîită în plin, cuvîntul mincitor. Tinerii purtau costumația Werther, fracul albastru cu vestă galbenă. Sinuciderea se făceau cu «Werther» în buzunar. Un tînăr englez care veni la Weimar și-l văzu pe Goethe în creștere, leșină în mijlocul străzii deși venise tocmai ca să-l vadă. Încercîndu-se prea mult în forțele sale și neavînd puterea să-l vadă pe autorul lui «Werther» în persoană. Chiar și chinezul picta, cum făcă exagerare spune Goethe în vers «cu mîna tremurîndă» perchea de îndrăgostitii a romanului. Lotte și Werther, pe sticlă.

Un asemenea efect tulburător ca această căcărică încărcată cu toată dinamica unei tinereți geniale nu l-a mai exercitat nici una din operele sale mai tîrzii. Dar așa cum spiritul receptiv, a cărei putere de admirație era la fel de mare ca și forța productivă, era preocupat permanent de cele mai bune apariții ale tuturor timpurilor și regiunilor, pentru că, așa cum spunea el, artistul este vesnic în peol de-a «da înapoi», dacă pierde din vedere și din simțiri criteriile superioare, așa tot ce-a dat mai tîrziu a fost receptat și adoptat de judecata diferențioară și revalorificatoare de lungă durată sub forma de «literatură universală».

Și nu numai partea din operele sale de influență mediteraneană purtînd pecetea unui spirit umanist-clasic, ci mai ales acele elemente specific nordice și germane, ca cele din prima parte a lui «Faust» și *Bildungsroman*-ul «Wilhelm Meisters Lehrjahre». Moșneagul, și nu doar creatorul anumitor opere, ci un principe al vieții, cel mai de seamă reprezentant al culturii europene, moralității și omeniei, a cărui

casă de pe Frauenplan din Weimar devenise loc de pelerinaj spre care se îndreptă nevoia de adăpat a oamenilor; moșneagul care primi de la scoțianul Thomas Carlyle traducerea engleză a lui «Wilhelm Meister» însoțită de o scrisoare plină de sinceră dragoste copilărească și smerenie; care răfoia o ediție franceză a poemului despre Faust ilustrată cu desenele genialului Eugène Delacroix; care citea despre nou apărutul episod al Helenei din partea a doua a tragediei discutații coromonioase în revistele din Edinburgh, Paris și Moscova — el trebuia să descopere că a sosit timpul literaturii universale, pe care o indica pentru țara lui, reprezentînd pe atunci Germania în literatura universală, reprezentînd-o și acum.

Și totuși exista multă anticipație în enunțul său, și evoluția în decursul celor zece decenii după moartea sa, perfecționarea comunicației, înăpăirea schimburilor pe care le-a favorizat, înfrîpăirea întimității europene, ba chiar a lumii, mai mult promovată de fapt enfrînă de marelă război: toate acestea erau abia necesare pentru a realiza de fapt epoca pe care Goethe o resimțea în timpul sosit — în situația în care astăzi încă există pericolul confundării universal-valabilului cu universal cunoscutul, cu o valoare minoră de utilizare internațională, și pe care profesionalii spiritului îl exploatează cu precădere în folosul discreditării cercurilor unanimitate recunoscute. Intenționat, renumele veritabile și cel de tarabă, este spus într-o răsufăare crezînd că așa se poate discredită supranaturalul în același timp cu subnaționalul și naționalul periferic. Această posibilitate nu se întrevădea pe timpul lui Goethe sau doar într-o măsură mult mai mică. Nu era oportun să pui onorurile acordate de străintătate pe seama placitudinii negermane a nivelului său. Totuși, în trecerea sa de la nordicul popular, de la fantomaticul ceșos al primului «Faust» la elenism și la un spirit artistic purificat, Goethe n-a întîrziat să trezească mult regret patriotic — într-un anumit sens, pe bună dreptate; pentru că acest cosmopolitism era platforma clasică a ceea ce mai tîrziu printr-un alt german al lumii, Nietzsche, a căpătat denumirea de «europenism bun». Anticipativul, pentru a reveni, există în ființa lui Goethe și ține de mărirea lui. Pe cel născut cu puțin înainte de mijlocul secolului al XVIII-lea, impulsul său vital îl purta cu încă o viață de om în secolul al XIX-lea, și este greu de spus, căreia din cele două epoci, destul de puternic delimitate una față de cealaltă, îi aparține preferențial. El, care la bătrînețe afirma despre sine cu un calm cutremurător că «ar trăi în milenii», a cititor singur o epocă, epoca goetheană, care nu se măsoară cu secole și care poate fi la fel de puțin delimitată ca și măsura în care se va mai confirma făptura lui încă mult vizionară. (...)

Din punct de vedere secular este uimitor cum el, la a căruia moarte lumea noastră modernă, tehnică, determinată de mase de oameni, începea abia să se contureze, a putut să prefigureze vizionar în opera sa epică de bătrînețe, romanul social «Wilhelm Meisters Wanderjahre», întreaga dezvoltare economico-socială a secolului al XIX-lea: procesul de industrializare, hegemonia mașinii, ridicarea muncitorilor organizate, conflictele de clasă, democrația, socialismul, americanismul înșuși, alături de toate consecințele spirituale și pedagogice care derivă de aici.

Această sensibilitate socială contrazice concepția frecvent întîlnită, că el ar fi fost un poet preocupat în exclusivitate de eul său, pentru care conta doar individualismul lumii interioare, purul omeneș și pentru care nu exista societate, nu exista neam omeneș în luptă pentru idei politice și revoluționare. Este adevărat că realismul său senzual îl înstrăina de pasiunea abstractă — acest realism care îl făcea, în mod declarat, să resimță arderea unei gospodării țărănești ca pe o nenorocire propriu-zisă, dar «pieirea patriei» ca pe o frază. Era german în cea mai mare măsură, o erupție reală de germanism în pofida întregii cetățenii mondiale sau poate chiar din această cauză — un cetățean spiritual și poate de aceea un cetățean german. Dar el nu era un patriot în sensul democratic al cuvîntului, nu era luptă-

tor pentru libertate de factură politico-umanitară. Faptul că era totuși un luptător pentru libertatea omenească, era bine știut de el. [...]

Pentru un popor ca cel japonez, cu talentul său pentru tehnică și organizare și care este în același timp reprezentantul Europei în Orientul îndepărtat, trebuia să fie cunoscută să remarcă cu ce insistență frenetică acest flu al secolului al XVIII-lea și maestrul unui cult al personalității profund umaniste privea spre viitorul civilizației tehnice al omenirii, dezbătând problemele acestui viitor. Cu cinci ani înainte de moarte sa vorbește de proiectul străpungerii capului promotoriu panamanez. [...]

Toate acestea le aștepta cu nerăbdare, dorea să le apuce; deasemenea și unificarea Dunării cu Rinul, care bineînțeles ar fi fost o întreprindere uriașă, dincolo de toate speranțele. [...]

Astfel își plimba ochiul peste lume; nu se oprea la propria țară; bucuria vizionară a acestui antirevoluționar era atotcuprinzătoare, ea avea nevoie de spațiul întregii lumi, și împlinirea vieții, fericirea sau durerea unui popor străin le resimțea ca pe soarta propriului popor. Astfel se manifesta imperialismul iubirii unui spirit aflat mult deasupra naționalului, care înțelegea prin libertate cuprindere, și care proclamase ideea de «literatură universală» dintr-o aceeași dispoziție sufletească.

În românește de GHEORGHE PASCU

FERNAND BRAUDEL

Civilizație și cultură

Sacrificii necesare

A renunța de la bun început la unii termeni: astfel a nu mai vorbi de o civilizație ca de o ființă sau ca de un organism, sau ca de un personaj, sau ca de un corp, chiar istoric. Să nu mai afirmăm că se naște, se dezvoltă și moare, ceea ce revine să-i împrumutăm un destin uman, linear, simplu. Îmi place mai mult, în ciuda imperfecțiunilor—firește pentru un istoric—să revin la meditațiile lui Georges Gurvitch referitoare la societatea globală a Evului mediu occidental, bunăoară, sau privind societatea noastră actuală. El înțelege viitorul unuia sau altuia șovăind între mai multe destine posibile, foarte deosebite, și în aceasta văd o părere rezonabilă ținând seama de multiplicitatea înăși a vieții, de faptul că viitorul nu-i un drum unic. Așadar, a renunța la linear. De asemenea a nu crede că o civilizație, fiind originală, este o lume închisă, independentă, ca și cum fiecare din ele ar fi o insulă în mijlocul unui ocean, în timp ce convergențele, dialogurile lor sînt esențiale, iar — din ce în ce mai mult — ele împărtășesc toate sau aproape toate — un bogat fond comun: «Civilizația, afirma Margaret Mead (cu același sens al termenului ca și Mauss, pe care l-am citat) înseamnă ceea ce omul de acum înainte nu va mai putea uita», — limbajul, alfabetul, numărătoarea, regula de trei simplă, focul, — adică numărul, funcția, vaporul etc.; în general, bazele comune de azi, impersonale, ale oricărei culturi particulare de oarecare nivel.

De asemenea, aș renunța să folosesc orice explicație ciclică a destinului sau a culturilor, de fapt orice traducere a frazei obișnuite atît de stăruitoare: se nasc, trăiesc, mor. Totodată vor fi înlăturate cele trei vîrste ale lui Vico (vîrsta divină, vîrsta eroilor, vîrsta umană), precum și cele trei epoci ale lui Auguste Comte (teologică, metafizică, pozitivistă), cele două faze ale lui Spencer (constrîngere, apoi libertate), cele două libertăți necesare ale lui Durkheim (exterioră, interioară), etapele coordonării crescînde ale lui Waxweiller, etapele economice ale lui Hildebrand, Frederic List sau Bücher, densitățile crescînde ale lui Levasseur și Ratzel, (...) Uneori nu fără regrete și chiar dacă vom reveni la ele, căci nu pretind să condamn în bloc toate aceste explicații, nici chiar principiul de explicație, de model

* Fernand Braudel: *Ecrits sur l'histoire* Paris, 1977, p. 288 și urm.

sau ciclu; dimpotrivă foarte utilă, după părerea mea, însă această excludere la «plecare», valorează ca o precauție necesară.

Pentru a închide capitolul excluderilor, unde figurează firește schemele lui Spengler și Toynbee, resping de asemenea listele strimte de civilizații care ni se propun. În adevăr, cred, că cercetarea pentru a fi fructuoasă, trebuie să sesizeze tot, începînd de la culturile cele mai modeste pînă la *major civilisations* și mai ales, pentru că aceste *major civilisations* se subîmpart în sub-civilizații iar acestea în subdiviziuni mai mărunte. În alți termeni să menajăm posibilitățile unei micro-istorii și a unei istorii cu o deschidere tradițională. Ar fi foarte interesant de știut pînă la ce nivel se poate ajunge în josul scărilor. În orice caz, cred că la mezanin, mai ales astăzi, cînd statele, popoarele, națiunile tind să alăbe civilizația lor proprie, oricare ar fi de altfel uniformizările tehnicilor. Există, orice etichetă am vrea să-i dăm, o civilizație franceză, una germană, una italiană, una engleză, fiecare cu nuanțele și contradicțiile ei interne. A le studia pe toate în cadrul termenului general de civilizație occidentală mi se pare prea simplu. Nietzsche pretindea că după civilizația greacă n-a mai existat, în mod evident, altă civilizație decît cea franceză. «Ceea ce nu suferă obiecție» pretindea el. Afirmăție eminamente discutabilă, îmi place s-o cred, dar pe care e amuzant s-o apropii de faptul că civilizația franceză nu există în clasificarea lui Toynbee.

Criterii de reținut

Terenul destelînit, ne-am pune problema: ce înseamnă o civilizație?

Nu cunosc decît o bună definiție, bună, adică ușor utilizabilă pentru observație, suficient degajată de orice judecată de valoare (...)

Ariile culturale. O civilizație înseamnă mai întîi un spațiu, o «arie culturală» spun antropologii, o «locuință». În interiorul unei locuințe, mai mult sau mai puțin vastă, dar niciodată foarte strîmtă, închipuîți-vă o masă foarte diversă de «bunuri», de «caracteristici» culturale; la fel forma, materialul caselor, acoepirul cu arta fîșiei ornate, ca și un dialect sau un grup de dialecte, gusturi culinare, o tehnică particulară, un mod de a crede, un mod de a vorbi, ca și busola, hîrtia, presa de imprimat. Înseamnă grupul organizat, frecvența unor anumite trăsături, ubicuitatea acestora într-o arie precisă, ce sînt primele semne ale unei coerențe culturale. Dacă la această coerență în spațiu se adaugă o permanență în timp, denumesc civilizație sau cultură, «totalul» repertoriului. Acest «total» înseamnă «forma» civilizației astfel recunoscută.

(...) Interesant este că o arie grupează totdeauna mai multe societăți sau grupuri sociale. De unde necesitatea — repet — de a fi atent, cit e posibil, la cea mai mică unitate socială.

Împrumuturile. Toate aceste bunuri culturale, micro-elemente ale civilizației, nu încețază să peregrineze (astfel se deosebește de fenomenele sociale obișnuite): rînd pe rînd, simultan, civilizațiile le exportă sau le împrumută. Unele sînt lacome, altele sînt risipitoare. Și această vastă circulație nu se întreprinde niciodată. Anumite elemente culturale sînt chiar contagioase; astfel știința modernă, tehnica modernă, deși toate civilizațiile nu sînt la fel deschise unor asemenea schimburi. Rămîne să știm dacă, după cum sugerează P. Sarokin, împrumuturile de bunuri spirituale se vădesc mai rapide decît cele tehnice. Mă îndoiesc.

Refuzurile. Dar toate schimburile nu se produc de la sine: în realitate, există refuzuri de a împrumuta, fie o formă de a gîndi sau de a crede, sau de a trăi, fie un simplu instrument de lucru. Unele din aceste refuzuri sînt însoțite chiar de o conștiință, de o luciditate ascuțită, după cum altele-s «orbe», ca și cum ar fi împlie-

dicate de praguri sau zăvoare ce interzic trecerile... Firește, de fiecare dată, aceste refuzuri — și cu atât mai mult dacă sînt conștiente, repetate, evidente — iau o formă singulară. Orice civilizație, în asemenea cazuri, ajunge la o alegere decisivă; prin această alegere ea se afirmă, se dezvăluie. Fenomenele de «difuzare», atît de puțin agreate de Toynbee, mi se par astfel una din cele mai bune pietre de încercare pentru cine vrea să judece vitalitatea și originalitatea unei civilizații.

Pe scurt, în civilizația din care ne împărtășim, se afirmă un triplu joc: aria culturală, cu frontierele ei; împrumutul, refuzul; fiecare din aceste «jocuri» deschid posibilități.

Pentru un dialog între istorie și științele omului

(...) A recunoaște «culturalul» toată amploarea sa, — iată care ar fi al treilea nostru demers. Istoricul nu-fuient pentru aceasta. O «consultare» se impune, ce ar grupa ansamblul științelor omului, pe cele tradiționale ca și pe cele noi — de la filosof la demograf și statistician. În realitate este iluzoriu de a voi după modul german — să izolezi cultura de baza ei, ce ar fi civilizația. Dacă este absurd de a neglija suprastructura, nu este mai puțin absurd de a neglija infrastructura, cum se face adesea.

(...) O civilizație reclamă de asemenea forță, sănătate, putere. Iată de ce, în pofida admirației ce o păstrează pentru cartea lui Jacob Burckhardt, mă gîndesc că ar trebui rescrisă, cel puțin pentru un motiv esențial: e necesar să fie redată Renașterii italiene *trupul* sau *trupurile* sale materiale. O cultură nu trăiește numai din idei pure. Shepard Bancroft Clough are dreptate: oricărui culturi îi trebuie un excedent, un surplus economic. Cultura înseamnă consumare, adică risipire.

Longevitatea civilizațiilor

Ceea ce cunoaștem — mai bine poate decît orice observator social — este diversitatea funciunilor a lumii. Fiecare din noi știe că orice societate, orice grup social, avînd relații apropiate sau îndepărtate, participă viguros la o civilizație sau, mai exact, la o serie de civilizații suprapuse, legate între ele și uneori foarte diferite. Fiecare din ele și ansamblul lor ne înseamnă într-o mișcare istorică imensă, de foarte lungă durată, care este pentru fiecare societate sursa unei logice interne ce-i este proprie și a numeroase contradicții. (...) De asemenea la fel, ceea ce istoricul civilizațiilor poate afirma, mai bine ca oricare altul, este că civilizațiile sînt realități de foarte lungă durată. Ele nu sînt «murițoare», mai ales la scara vieții noastre individuale, în pofida frazelor prea celebre a lui Paul Valéry. Vreau să spun că accidentele mortale, dacă există — și ele există, firește, și pot destrăma constelațiile lor fundamentale — le izbesc mult mai puțin des decît credem. În multe cazuri, nu-i vorba decît de «aspirii». De obicei, nu sînt perisabile decît florile lor cele mai alese, reușitele cele mai rare, dar rădăcinile profunde subsistă dincolo de multe rupturi, de multe lerni.

Realități de îndelungă, inepuizabilă durată, — civilizațiile, la nesfîrșit readaptate la destinul lor, depășesc așadar în longevitate toate celelalte realități colective; le supraviețuiesc. La fel, ca și în spațiu, ele transgresesc limitele societăților precise (care se «scaldă» astfel într-o lume mereu mai vastă decît ele înseși și primesc, fără să fie totdeauna conștiente de aceasta, o impulsie sau impulsii particulare); de asemenea se afirmă în timp, în profitul lor, o depășire remarcabilă bine de Toynbee și care le transmite ciudate moșteniri, de neînțeles pentru cine se mulțumește să

observe, să cunoască «prezentul» în sensul cel mai strict al termenului. Astfel spus, civilizațiile supraviețuiesc frământărilor politice, sociale, economice, chiar ideologice, pe care, de altminteri, le determină însăși, viguros uneori. (...)

(...) Astfel primul nostru îndemn este de a crede în eterogenitatea, în diversitatea civilizațiilor lumii, în permanența, în supraviețuirea «personajelor» sale, ceea ce revine în primul rând al actualului studiu reflexelor ciștigate, al atitudinilor fără mare suptetă, al obșnuințelor ferme, al gusturilor profunde ce explică doar ele o istorie lentă, veche, puțin conștientă (asemenea acelor antecedente pe care psihanaliza le plasează în cel mai profund din compartimentele aditului). Ar trebui să fim interesați de această problemă încă de pe vremea școlii, dar fiecărui popor îi place prea mult să se privească în propria-i oglindă, excluzând alitudinile. În realitate, această cunoaștere precisă rămâne destul de puțin obșnuită. Ea ar obliga să se considere — în afara propagandei, valabilă doar ea și încă pe termen scurt — toate gravele probleme ale relațiilor culturale, această necesitate de a găsi de la civilizație la civilizație, limbaje acceptabile ce respectă și favorizează atitudini, diferite puțin reducibile unele la altele. (...)

Permanența unității și diversității în lume

Și cu toate acestea, toți observatorii, toți călătorii, entuziaști sau malițioși, ne vorbesc despre uniformizarea mereu mai mare a lumii. Să ne grăbim să voiajăm înainte ca pământul să n-aibă pretutindeni același chip? În aparență, nu există nici un răspuns la aceste argumente. Ieri, lumea abunda în pitoresc, în nunațe; astăzi toate orașele, toate popoarele seamănă într-o anumită manieră: Rio de Janeiro este invadat de douăzeci de ani de zgirie-nori; Moscova face să te gîndești la Chicago; pretutindeni avioane, camioane, mașini, cai ferate, uzine; costumele locale dispar unele după altele... Totuși, nu înseamnă să comiți, dincolo de evidente constatări, o serie de erori destul de grave? Lumea de ieri avea de pe atunci uniformitățile ei; tehnica — și ei îi vedem pretutindeni chipul și amprenta — nu este cu siguranță decât un element al vieții oamenilor și, mai ales, nu riscăm odată în plus să confundăm civilizația cu civilizațiile?

Pământul nu încetează să se strîmteze și, mai mult ca niciodată, iată oamenii «sub același acoperiș» (Toynbee), obligați să trăiască împreună, unii cu alții. Datorită acestor apropieri trebuie să-și împărtășească bunuri, unele, poate chiar unele prejudecăți comune. Progresul tehnic a multiplicat mijloacele în serviciul oamenilor. Pretutindeni, civilizația își oferă serviciile, stocurile, mărfurile sale diverse. Ea le oferă, fără a le dăruî totdeauna. Dacă am avea sub ochi o hartă cu repartiziile marilor uzine, a înaltelor furnale, a centralelor electrice — milne uzine atomice, precum și o hartă a consumului de produse moderne esențiale în lume —, nu ne-ar fi greu să constatăm că aceste bogății și unele sînt foarte inegal distribuite între diversele regiuni ale lumii. Există aici țări industriale și acolo cele subdezvoltate care încearcă să-și schimbe soarta cu mai mult sau mai puțină eficacitate. Civilizația nu se distribuie în mod egal. Ea a răspîndit posibilități, promisiuni, ea suscită invidii, ambiții. În adevăr, o cursă s-a angajat; ea va avea învingătorii ei, elevii ei mediocri, învinși. Deschidînd eventual posibilităților umane, progresul a lărgit astfel gama diferențelor. Tot plutonul s-ar regropa dacă progresul ar face haltă, ceea ce nu lasă impresia. În realitate, doar civilizațiile și economiile competitive sînt în cursă.

Pe scurt, dacă există, efectiv, o înfație a civilizației, ar fi pueril de a o vedea dincolo de triumful ei, eliminînd civilizațiile diverse, aceste adevărate personaje,

totdeauna stabile și înzestrate cu viață lungă. Ele sînt acelea care — în ce privește progresul — angajează cursa, poartă pe umerii lor efortul ce trebuie înfăptuit, îi dau sau nu-i dau un sens. Nici o civilizație nu spune *nu* ansamblului acestor bunuri noi, dar fiecare îi dă o semnificație particulară. (...) Există contextul uman, social, politic, adică mistic. Unealta înseamnă mult, dar lucrătorul deosemena înseamnă mult, ca și produsul, ca și sufletul ce se dăruie pentru a-l înfăptui, sau care nu se dăruie. Ar trebui să fie orîb pentru a nu simți povara acestei transformări masive a lumii, dar nu-i o transformare omniprezentă și, acolo unde se înfăptuiește, se produce sub anumite forme, cu o amplasare și o rezonanță umană rareori asemănătoare. Mi se pare că tehnica nu-i totul, ceea ce o veche țară ca Franța stie prea bine fără îndoială. Triumful civilizației la singular nu înseamnă dezastrul pluralului. Plural și singular dialoghează, se ajută și de asemenea se deosebesc uneori de la prima vedere, aproape fără să fie nevoie să-și concentreze atenția. Pe drumurile interminabile ale sudului algerian, între Laghonaț și Ghardaia, mi-e vie în minte amintirea aceluia sofer arab care, la orele prescise, oprind autocarul, își abandona pasagerii lăsîndu-i pradă gîndurilor, iar el își făcea la cîțiva metri de ei rugăciunile rituale.

Aceste imagini nu alcătuiesc o demonstrație. Dar viața este contradictorie cu bunăvoință; lumea este violent împinsă spre unitate; în același timp, rămîne fundamental divizată. Așa era și ieri: unitate și eterogenitate cohabitau, vrînd nevrînd. Pentru a răsturna problema, un moment, semnalăm că această unitate de odinioară, mulți observatori o neagă la fel de categoric după cum afirmă unitatea de azi. Ei cred că ieri lumea era divizată împotriva ei însăși prin imensitatea și dificultatea distanțelor: munți, deșerturi, întinderi oceanice, «eșarfe» forestiere — constituiau tot atîtea bariere reale. În acest univers claustrat, civilizația însemna, în mod obligatoriu, diversitate. Fără îndoială. Dar istoricul care se întoarce spre aceste perioade revoluate, dacă-și îndreaptă privirile asupra lumii întregi, distinge — nu mai puțin — asemănări umitoare, ritmuri foarte asemănătoare la mii și mii de kilometri distanță.

Spre un umanism modern

În adevăr, am avea astăzi nevoie de un nou, de un al treilea termen, — în afara de cultură și civilizație — de care mai toți nu mai vrem să facem o scară a valorilor? În acest miez al veacului XX avem nevoie însăși, ca în secolul XVIII — la mijlocul lui — de un termen nou pentru a înlătura primejdii și catastrofele posibile, adică speranțele noastre tenace. Georges Friedman, — și nu-i singurul — ne propune pe acela de umanism modern. Omul, civilizația, trebuie să depășească somația mașinii, chiar a mașinării — automatizarea — ce riscă să condamne omul la răguzuri forțate. Un umanism înseamnă un mod de a spera, de a voi ca oamenii să fie frațerni unei față de ceilalți și că civilizațiile, fiecare pe seama ei și toate împreună, să se salveze și să se salveze. Înseamnă a accepta, înseamnă a dori ca porțile prezentului să se deschidă larg spre viitor, dincolo de falimente, declinuri, catastrofe pe care le prezic străni profeți (profeții aparțin cu toții literaturii negre). Prezentul sî nu mai fie acest hotar pe care toate veacurile, grele de veșnice tragedii, îl ved înaintea lor ca un obstacol, ci speranța oamenilor ce nu încetează de-a-l depăși, de cînd există oameni.

În românește de ALEXANDRU BACIU

Scrisoare despre «umanism»

către Jean Beaufret, Paris

Nu gândim încă îndeajuns de hotărît asupra naturii acţiunii. Cunoaştem acţiunea numai ca efectuare a unui efect (*Bewirken einer Wirkung*). Realitatea efectivă (*Wirklichkeit*) a acesteia este preţuită după folosul ei. Însă natura acţiunii este aducerea la împlinire. Aducerea la împlinire înseamnă: a desfăşura ceva în plinătatea naturii lui, a conduce într-acolo, *producere*. De aceea, la drept vorbind, susceptibil de a fi împlinit este numai ceea ce dinainte este. Ceea ce însă, înainte de orice «este» — e Fiinţa. Gîndirea aduce la împlinire raportul Fiinţei cu esenţa omului. Ea nu face acest raport şi nu se află la originea lui. Gîndirea îl înfăţişează Fiinţei doar ca ceea ce ei însăşi îi este transmis de către Fiinţă. Această înfăţişare constă în faptul că în gîndire Fiinţa ajunge să vorbească. Limba este locul de adăpost al Fiinţei. În lăcaşul ei trăieşte omul. Cei ce gîndesc şi făuritorii de vers sînt veghetorii acestui adăpost. Veghea lor înseamnă aducerea la împlinire a putinţei de revelare a Fiinţei, în măsura în care, prin rostirea lor, ei o trec în limbă şi o păstrează în limbă. Gîndirea nu devine acţiune abia din clipa cînd din ea rezultă un efect sau cînd este aplicată. Gîndirea acţionează în măsura în care gîndeşte. Această acţiune este cea mai simplă pesemne şi totodată cea mai înaltă, deoarece priveşte raportul Fiinţei cu omul. Însă orice efectuare rezidă în Fiinţă (*das Sein*) şi poartă asupra fiinţării (*das Seiende*). Gîndirea, dimpotrivă, se abandonează Fiinţei şi se lasă revendicată de ea pentru a rosti adevărul Fiinţei. Gîndirea aduce la împlinire acest abandon. A gîndi înseamnă l'engagement par l'Être pour l'Être.

Nu știu dacă din punct de vedere al limbii este posibil să le cuprinzi pe amândouă (« par » et « pour ») într-un singur enunț: penser, c'est l'engagement de l'Être. Aici forma pentru genitivul « de l' » trebuie să exprime faptul că genitivul este deopotrivă subiectiv și obiectiv. « Subiect » și « obiect » sînt însă în acest caz creații improprii ale metafizicii, care a luat de timpuriu în stăpînire interpretarea limbii în forma « logicii » și a « gramaticii occidentale ». Ce anume se ascunde în acest proces, abia putem astăzi bănui. Eliberarea limbii din strînsarea gramaticii, și orientarea către o structurare mai originară a esenței ei, revin gîndirii și poeziei. Gîndirea nu este doar l'engagement dans l'action pentru și prin înfăptuire, în sensul de real al situației prezente. Gîndirea este l'engagement prin și pentru adevărul Ființei. Istoria acesteia nu dispare nicodată în trecut, ea ne stă mereu înaintea. Istoria Ființei poartă și determină fiecare condition et situation humaine. Dar pentru a învăța mai înțeli să aflăm în chip pur numita esență a gîndirii — și aceasta înseamnă totodată a o împlini — trebuie să ne eliberăm de interpretarea tehnică a gîndirii. Începuturile acestei interpretări trimit pînă la Platon și Aristotel. Gîndirea însăși este înțeleasă aici ca *τέχνη*, procedeul al reflecției pus în slujba făptuirii și facerii. Însă aici reflecția este deja considerată prin raport la *πρότερος* și la *πολύς*. De fapt, luată în sine, gîndirea nu este « practică ». Caracterizarea gîndirii ca *θεωρία* și determinarea cunoașterii ca atitudine « teoretică » are loc dintru început înăuntrul interpretării « tehnice » a gîndirii. Ea este o încercare reactivă de a păstra gîndirii un sens de sine stătător față de acțiune și faptă. De atunci « filozofia » se află mereu în situația critică de a-și justifica existența în fața « științelor ». Ea crede că realizează acest lucru în modul cel mai sigur prin faptul că ea însăși se ridică la rang de știință. Această strădanie reprezintă însă sacrificarea esenței gîndirii. Filozofia este hărțuită de teama de a nu-și pierde prestigiul și trecerea, dacă nu este considerată știință. Acest lucru trece drept o lipsă care este echivalată cu neștiințificul. În explicitatea tehnică a gîndirii, Ființa ca element propriu al gîndirii este sacrificată. « Logica » este sancționarea — care începe de la sofistica și Platon — a acestei explicății. Gîndirea este judecată aici după o măsură improprie ei. Această judecare seamănă cu procedeul care încearcă să aprecieze natura și aptitudinea peștelui după cît de mult este el în stare să trăiască pe uscat. Deja de mult, de prea mult timp, stă gîndirea pe uscat. Se poate numi atunci strădania de a readuce gîndirea în elementul ei — « iraționalism »?

Întrebările din scrisoarea dumneavoastră ar putea fi lămurite mai degrabă print-o discuție directă. În scris, gîndirea își pierde ușor mobilitatea. Înainte de toate însă, ea își poate menține aici doar cu greu pluridimensionalitatea proprie domeniului ei. Spre deosebire de științe,

rigorarea gîndirii nu constă în exactitatea artificială, adică tehnic-teoretică, a conceptelor. Ea rezidă în faptul că rostirea rămîne exclusiv în elementul Ființei și face să se exercite simplitatea prezentă în dimensiunile variate ale Ființei. Însă scrisul oferă, pe de altă parte, salutara constrîngere la o redactare mai chibzuită. Astăzi aș dori să mă refer doar la una din întrebările dumneavoastră. Examinarea acesteia va arunca poate o lumină și asupra celorlalte.

Întrebați: Comment redonner un sens au mot « Humanisme »? Această întrebare provine din intenția de a păstra cuvîntul « umanism ». Mă întreb dacă acest lucru este necesar. Sau poate nenorocirile pe care le pricinuesc noțiunile de acest fel nu sînt încă destul de evidente? Dealtfel, lumea și-a pierdut de mult timp încrederea în « -isme ». Însă piața opiniei publice pretinde mereu altele noi. Și există oricînd o disponibilitate de a răspunde acestei cereri. Chiar și nume ca « logică », « etică », « fizică » apar cînd gîndirea originară ia sfîrșit. Grecii au gîndit în epoca lor de glorie fără astfel de denumiri. Ei nici măcar nu numeau gîndirea « filozofie ». Gîndirea ia sfîrșit cînd iese din elementul ei. Elementul ei este acel ceva de la care plecînd gîndirea este în stare să fie gîndire. Elementul este ceea ce în chip autentic poate ceva (*das Vermögende*): putința (*Vermögen*). El poartă de grijă gîndirii și o aduce astfel în esența ei. Gîndirea, simplu spus, este gîndirea Ființei. Genitivul spune două lucruri. Gîndirea este a Ființei în măsura în care gîndirea produsă (*ereignet*) de Ființă aparține Ființei. Gîndirea este deopotrivă gîndire a Ființei, în măsura în care gîndirea, aparținînd Ființei, ascultă de Ființă. Ca ceea ce aparține Ființei și ascultă de ea, gîndirea este ceea ce ea este conform originii esenței sale. « Gîndirea este » vrea să spună: Ființa a purtat de grijă întodeuna esenței sale potrivit destinului ei. A purtat de grijă unui « lucru » sau unei « persoane » în esența lor înseamnă: a le iubi, a le îndrăgi. Această îndrăgire (*Mögen*) înseamnă mai originar gîndit: a dăruie esența. O atare îndrăgire este esența propiu-zisă a putinței, care nu numai că poate face să se realizeze ceva sau altceva, ci poate face ca ceva « să se împlinească » în pro-veniența sa, adică-l poate face să fie. Putința îndrăgirii este aceea « prin forță » căreia ceva este capabil să fie în chip autentic. Această putință este « posibilul » în chip autentic, a cărui esență rezidă în îndrăgire. Prin această îndrăgire face Ființa cu putință gîndirea. Acea o face posibilă pe aceasta. Ființa este deopotrivă cea care poate și cea care îndrăgește (*das Vermögend-Mögende*). Ființa ca acest element este « forța calmă » a putinței care îndrăgește, adică a posibilului. E drept că sub imperiul « logicii » și al « metafizicii », cuvintele noastre « posibil » și « posibilitate » sînt gîndite doar în opoziție cu « realitate », adică pornind de la a numită interpretare a Ființei — cea metafizică —, ca actus și potentia: această

opozitie este identificată cu aceea dintre existenta și esența. Atunci când vorbesc de «forța calmă a posibilului», nu mă gândesc la posibile al unei doar reprezentate posibilități, la potența care esența al unui act al lui existența, ci la Ființa însăși care îndrăgind și purtând asupra gândirii, și astfel asupra esenței omului, adică asupra raportului acesteia cu Ființa — poate. A putea un lucru înseamnă aici: a-l păstra în esența sa, a-l menține în elementul său.

Când gândirea la sfârșit ieșind din elementul ei, ea compensează această pierdere prin faptul că își dobândește trecere ca *τέχνη*, ca instrument de instruire și, prin urmare, ca activitate școlară și mai târziu ca activitate culturală. Filozofia devine treptat o tehnică a explicării prin cauze prime. Nu se mai gândeste, ci există doar înțelețirea cu filozofia. În competiția unor atări ideletniciri, acestea se prezintă apoi în mod public ca un -ism și încearcă să se depășească reciproc. Dominația unor atări denumiri nu este întâmplătoare. Ea se bazează, în special în epoca modernă, pe dictatura nefirească a opiniei publice. Așa-numita «existență privată» nu înseamnă totuși existența umană esențială, adică liberă. Ea se reduce doar la o negare a ceea ce este public. Ea rămâne un element derivat din ceea ce este public și se alimentează prin simpla retragere din acesta. Împotriva propriei voințe, ea dovedește astfel aservirea față de opinia publică. Aceasta însă este instituirea și autorizarea metafizic condiționată — deoarece provine din dominația subiectivității — a exhibării ființării într-o necondiționată obiectualizare a tot ce există. De aceea, limba ajunge în slujba medierii specifice căilor prin care se propagă — desconsiderând orice limită — obiectualizarea ca accesibilitate uniformă a totulului pentru toți. Astfel limba ajunge sub dictatura opiniei publice. Aceasta hotărăște dinainte ce este inteligibil și ce trebuie respins ca neinteligibil. Ceea ce se spune în *Ființă și timp* (1927) & 27 și 57 despre impersonalul «se» (*das «man»*), nu trebuie în nici un caz să ofere doar o contribuție ocazională la sociologie. Tot atât de puțin impersonalul «se» are semnificația unui simplu termen opus, conceput etic-existențial, față de esența specifică unui individ. Cele spuse conțin mai curând sugestia apartenenței inițiale a cuvîntului la Ființă, sugestie ce rezultă din problema privitoare la adevărul Ființei. Această relație rămîne ascunsă sub dominația subiectivității care se prezintă ca opinie publică. Dacă totuși adevărul Ființei a devenit demn de a fi gândit pentru gândire, atunci și reflecția asupra limbii trebuie să dobândească un alt rang. Ea nu mai poate să fie simplă filozofie a limbii. Numai de aceea *Ființă și timp* (& 34) conține o sugestie referitoare la dimensiunea esenței limbii și atinge problema simplă, în care fel de a fi al Ființei este deci limba oricind limbă. Sărăcirea limbii, care se extinde cu repeziune peste tot, nu diminuează doar responsabilitatea estetică și

morală în orice folosire a ei. Ea provine dintr-o periclitate a esenței omului. O simplă folosire îngrijită a limbii încă nu dovedește că am evitat această periclitate a esenței. Astăzi, o asemenea folosire ar putea chiar să indice mai degrabă faptul că nu vedem încă deloc pericolul și că nu-l putem vedea deoarece pînă acum noi i-am ignorat constant chipul. Degradarea limbii, atât de comentată de la o vreme încoace, ce-i drept îndeajuns de târziu, nu este totuși temeiul, ci deja un rezultat al procesului prin care limba, sub dominația metafizicii moderne a subiectivității, cade aproape inevitabil în afara elementului ei. Limba ne refuză încă esența ei: faptul că ea este locul de adăpost al adevărului Ființei. Limba se abandonează mai degrabă vrierilor și ideletnicirilor noastre curente, ca un instrument al dominației asupra ființării. Ființarea apare a fi realul în urzeala cauzei și efectului. Ne înțîlnim cu ea în ipostaza realului, cînd calculăm și acționăm, dar și în modalitatea științifică și filozofică — cu explicații și justificări. Printre acestea se numără și afirmația că ceva este inexplicabil. Cu astfel de declarații ne închipuim că ne aflăm în preajma misterului. Ca și cum ar fi un lucru evident că adevărul Ființei s-ar lăsa așezat pe cauze și temeri explicative, sau ceea ce este totuna, pe incomprehensibilitatea lui.

Dacă însă omul vrea să se găsească iar în preajma Ființei, el trebuie mai întîl să învețe să existe într-o lume a nenumitului. El trebuie să devină conștient de seducția exercitată de opinia publică, cît și de lipsa de vlagă a existenței private. Omul trebuie, înainte de a vorbi, să asculte din nou glasul Ființei, cu riscul ca sub semnul acestui glas exigent să aibă puțin sau rar ceva de spus. Numai astfel i se restituie cuvîntului caracterul neprețuit al esenței sale, iar omului lăcașul pentru a locui în adevărul Ființei.

Dar oare nu în această existență, nu în încercarea de a-l pregăti pe om pentru această existență se află o strădanie care are în vedere omul? Încotro altundeva se îndreaptă «grija», dacă nu în direcția readucerii omului în esența lui? Ce altceva poate însemna aceasta, decît că omul (homo) devine uman (humanus)? Humanitas rămîne astfel năzuința unei atări gândiri; căci aceasta înseamnă umanism: a medita și a te îngriji ca omul să fie uman și nu ne-uman, «inhuman», adică în afara esenței sale. Totuși, în ce constă omenescul omului? În esența omului.

Însă de unde și cum se determină esența omului? Marx cere ca «omul uman» să fie cunoscut și recunoscut. El îl găsește pe acesta în «societate». Omul «social» este pentru el omul «natural». În «societate» este asigurată în mod egal «natura» omului, adică totalitatea «nevoilor naturale» (hrană, îmbrăcăminte, reproducere, posibilități de trai). Creștinul vede omenescul omului, humanitas a lui homo, prin delimitarea față de deitas. În istoria mîntuirii, el este om ca «fiu al Domnului» care află întru Christos voința Tatălui și o face a sa. Omul nu este din această

lume, în măsura în care «lumea», gândită teoretic-platonician, rămîne doar un simplu popas în drumul către lumea de dincolo.

În mod expres, humanitas devine pentru prima dată sub acest nume obiect al gândirii și năzuinței, în timpul republicii romane. Homo humanus este opus lui homo barbarus. Homo humanus este aici romanul care înalță și înnobilează virtus romana, «încorporînd» *paideia* preluată de la greci. Grecii sînt grecii elenității tirzii, a căror cultură era predată în școlile de filozofie. Ea are în vedere eruditio et institutio în bonas artes. *Paideia* astfel înțeleasă este tradusă prin «humanitas». Adevărata romanitas a lui homo romanus constă într-o atare humanitas. La Roma întîlnim primul umanism. De aceea, el rămîne în esență un fenomen specific roman, care rezultă din întîlnirea romanității cu cultura elenității tirzii. Așa-numita Renaștere a secolelor 14 și 15 în Italia este o renașterea romanitatii. De vreme ce aici accentul cade pe romanitas, se pune în joc humanitas și de aceea *paideia* greacă. Elenitatea însă este mereu văzută în forma ei tirzie, iar aceasta la rîndu-i dintr-un punct de vedere roman. Homo romanus al Renașterii este opus, la rîndul lui, lui homo barbarus. Însă în-umanul este acum pretinsa barbarie a scolasticii gotice proprii evului mediu. De aceea umanismului înțeles istoric îi aparține mereu un studium humanitatis, care revine într-un fel anume la antichitate, devenind astfel, de fiecare dată, și o reînviere a elenității. Acest fenomen se manifestă în umanismul secolului 18 la noi, reprezentat de Winckelmann, Goethe și Schiller. Hölderlin, dimpotrivă, nu aparține «umanismului» și anume deoarece gîndește destinul esenței omului mai originar decît este capabil s-o facă acest umanism.

Însă dacă prin umanism se înțelege în general strădania ca omul să devină liber pentru omenscul lui și să-și afle în acesta demnitatea, atunci umanismul este diferit în funcție de concepția despre «libertatea» și «natura» omului. Totodată se deosebesc și căile către realizarea lui. Umanismul lui Marx nu are nevoie de întoarcerea la antichitate, și tot atît de puțin umanismul care îi apare lui Sartre a fi existentialismul. În sensul larg enunțat mai sus, și creștinismul este o formă de umanism, în măsura în care, conform doctrinei sale, totul depinde de mîntuirea sufletului (salus aeterna), iar istoria omînirii apare în cadrul istoriei mîntuirii. Orice de diferite ar fi aceste forme ale umanismului, după scop și teme, după felul și mijloacele prin care ele își află realizarea, după forma pe care o îmbracă doctrina lor, ele se întîlnesc totuși în aceea că humanitas a lui homo humanus este determinată avîndu-se în vedere o interpretare deja conștințită a naturii, istoriei, lumii, a temeiului ei, adică a ființării în întregul ei.

Orice umanism sau se întemeiază pe o metafizică, sau devine el însuși temei al uneia. Orice determinare a esenței omului, care presupune deja

explicitarea ființării în afara problemei referitoare la adevărul Ființei, este — cu știință sau fără știință — de natură metafizică. De aceea, cînd este vorba de felul în care e determinată esența omului, specificul oricărei metafizici se manifestă în aceea că ea este «umanistă». Ca atare, orice umanism rămîne metafizic. Atunci cînd determină omenscul omului, umanismul nu numai că nu-și pune întrebarea privitoare la raportul Ființei cu esența umană; umanismul chiar împiedică punerea acestei întrebări, deoarece, datorită faptului că provine din metafizică, el nici nu o cunoaște, nici nu o înțelege. Invers, necesitatea și specificul întrebării referitoare la adevărul Ființei — întrebare care a fost dată uitării în și prin metafizică — pot fi aduse la lumină numai în măsura în care, în plină dominație a metafizicii, este pusă întrebarea «ce este metafizică?». Pînă una-alta, chiar și interogarea referitoare la Ființă, precum și aceea referitoare la adevărul Ființei, trebuie să se prezinte ca «metafizică».

Primul umanism, adică cel roman, și toate tipurile de umanism care au luat naștere de atunci și pînă în prezent, presupun «esența» cea mai generală a omului ca de la sine înțeleasă. Omul trece drept animal rațional. Această determinare nu este doar traducerea latină a grecescului *ζῷον λόγον ἔχον*, ci o explicare metafizică. Această determinare a esenței omului nu este greșită. Însă ea este condiționată de metafizică. În Ființă și timp însă, originea esenței acestei determinări, și nu numai limita ei, a devenit demnă de a fi cercetată. Ceea ce este însă demn de a fi cercetat (*das Fragwürdige*), departe de a fi lăsat pradă măcinării unei vîde manii dubitative, a fost trecut pe seama gîndirii ca ceea ce trebuie gîndit (*als sein Zu-Denkendes*).

Ce-i drept, metafizica prezintă ființarea în ființa sa și gîndește astfel ființa ființării. Însă ea nu gîndește deosebirea dintre ele (v. *Despre natura temeiului*, 1929, p. 8; *Kant și problema metafizicii*, 1929, p. 225 și *Ființă și timp*, p. 230). Metafizica nu și pune problema adevărului Ființei înseși. De aceea ea nu întreabă nicodată în ce mod esența omului aparține adevărului Ființei. Nu e vorba numai de faptul că pînă în prezent metafizica nu și-a pus această problemă; această problemă este inaccesibilă metafizicii ca metafizică. Ființa așteaptă încă din partea omului ca Ea însăși să devină ca atare demnă de a fi gîndită. Indiferent de felul în care ar fi determinată ratio al lui animal și rațiunea ființei însușite, fie ca «facultatea de a elabora categorii» sau altcum — urmîrindu-se pe această cale determinarea esenței omului —, esența rațiunii își are temeiul de fiecare dată și peste tot în aceea că pentru orice receptare a ființării în ființa sa, Ființa însăși apare în lumină și survine în adevărul ei. Totodată, termenul de «animal», *ζῷον*, implică deja o explicare a «vieții», care se sprijină în mod necesar pe explicitarea ființării ca *ζῷον* și *φύσις*, în interiorul

cărora apare ceea ce viețuiește. Însă în afară de acest lucru și înainte a orice altceva, rămîne în sfîrșit să ne întrebăm dacă de fapt esența omului se află în mod originar — și deci hotărînd totul dinainte — în dimensiunea lui animalitas. De fapt, sîntem noi oare pe drumul cel bun către esența omului cînd și atîta vreme cît definim omul ca pe o ființă vie printre altele, delimitîndu-l de plantă, animal și Dumnezeu? Se poate de bună seamă proceda astfel, omul poate fi rînduit în acest fel în cadrul ființării ca o ființare printre altele. Făcînd astfel poți enunța totdeauna ceva corect cu privire la om. Trebuie să ne fie însă în același timp limpede că în felul acesta omul rămîne alungat definitiv în domeniul esenței lui animalitas, chiar și atunci cînd nu-l pui pe aceeași treaptă cu animalul, ci îi conferi o diferență specifică. În principiu, este vorba mereu de homo animalis, chiar dacă anima este tratată ca animus sive mens și aceasta mai apoi ca subiect, persoană, spirit. Această tratare este specifică metafizicii. Însă astfel, esența omului este minimalizată și nu este gîndită în proveniența ei; proveniența acestei esențe rămîne în permanență pentru umanitatea istorică sensul de viitor al esenței. Metafizica gîndește omul pornind de la animalitas și nu în perspectiva humanitatis suae.

Metafizica nu e receptivă la situația simplă, dar totodată esențială, că omul nu se împlinește decît în esența sa, prin care Ființa i se adresează cu exigența ce-i este proprie. Numai « pornind » de la această exigență, el găsește locul în care se adăpostește esența sa. Numai pornind de la această adăpostire « are » el « limbă », lăcșă ce îi păstrează esenței sale ecstasul. Faptul de a sta în cercul de lumină al Ființei (*in der Lichtung des Seins*) îl numesc esența omului. Numai omului îi este propriu acest fel de a fi. Ec-sistența astfel înțeleasă nu este doar temei al posibilității rațiunii, ratio, ci ec-sistența este locul în care esența omului păstrează proveniența determinării sale.

Ec-sistența poate fi rostită numai de către esența omului, adică numai de către modul uman de « a fi »; căci doar omul este așezat, după cîte știm, în destinul ec-sistenței. De aceea nici nu poate ec-sistența să fie concepută vreodată ca un mod specific printre alte moduri ce sînt proprii ființelor vii, presupunînd că este destinat omului să gîndească esența ființei sale și nu numai să etaleze istorii despre natură și despre dezvoltarea sa, despre alcătuirea sa și despre tribulațiile sale. Astfel, și ceea ce atribuim noi omului ca animalitas, plecînd de la o comparație cu « animalul », se întemeiază tot în esența ec-sistenței. Corpul omului este esențialmente altceva decît un organism animal. Eroarea biologismului nu este încă depășită prin faptul că se altoiește pe corporalitatea omului sufletul, pe suflet spiritual, iar pe spirit existențialul, proclamîndu-se mai tare ca pînă acum înalta prețuire acordată spiritului, pentru ca totuși apoi

totul să fie lăsat să recadă în trăirea vieții, avertizîndu-se totodată că gîndirea nimiceste prin conceptele ei rigide șuvoiul vieții și că gîndirea ce vizează Ființa desfigurează existența. Faptul că fiziologia și chimia fiziologică pot să studieze omul ca organism nu reprezintă defel o dovadă că esența omului rezidă în acest « organic », adică în corpul explicat științific. Această concepție este tot atît de puțin valabilă pe cît și părerea că esența naturii se află cuprinsă în energia atomului. S-ar putea însă ca natura să-și ascundă esența tocmai în latura pe care ea o oferă domeniilor tehnice exercitate de om. Pe cît de puțin constă esența omului în faptul de a fi un organism animal, pe atît de puțin această determinare insuficientă a esenței omului se lasă înlăturată și compensată prin aceea că omului i se conferă un suflet nemuritor, o capacitate rațională sau caracterul de persoană. De fiecare dată esența este trecută cu vederea, și anume pe baza aceluiași proiect metafizic.

Ceea ce omul este — adică în limbajul tradițional al metafizicii, « esența » omului — rezidă în ec-sistența lui. Însă ec-sistența gîndită astfel nu este identică cu conceptul tradițional de existență, care înseamnă realitate, spre deosebire de *essentia* ca posibilitate. În *Ființă și timp* (p. 42) apare subliniată propoziția: « „Esență” *Dasein*-ului se află în existența sa. » Aici nu este însă vorba de opoziția *existentia-essentia*, deoarece aceste două determinări metafizice ale Ființei, și cu atît mai puțin relația dintre ele, de fapt încă nici nu sînt puse ca problemă. Propoziția conține în și mai mică măsură un enunț general referitor la *Dasein*, în măsura în care această denumire apărută în secolul 18 pentru cuvîntul « obiect », trebuie să exprime conceptul metafizic de realitate a realului. Mai degrabă propoziția spune: omul se împlinește în așa fel încît el este acest « deschis » (*das Da*), adică cercul de lumină al Ființei. Această « ființă » a « deschisului » și numai aceasta, posedă trăsătura fundamentală a ec-sistenței, adică a situării ecstasice în interesul adevărului Ființei. Esența ecstasită a omului rezidă în ec-sistență, care rămîne diferită de existenția gîndită metafizic. Pe aceasta, filozofia medievală o concepe ca *actualitas*. Kant prezintă existența ca realitate în sensul obiectivității experienței. Hegel determină existența ca idee conștientă de sine a subiectivității absolute. Nietzsche, concepe existența ca eternă reîntoarcere a identicului. Dacă prin existență — concepută, potrivit interpretărilor ei, ca realitate, interpretări diferite doar la prima vedere — este suficient să gîndești ființa pietrei sau chiar viața ca ființă a plantelor și animalelor, rămîne aici o simplă întrebare. În orice caz, ființele vii sînt așa cum sînt, fără ca ele, pornind din însăși ființa lor, să se situeze în adevărul Ființei și să păstreze, într-o astfel de situație, împlinirea (*das Wesende*) ființei lor. Pesemne că din întreaga ființare, tocmai esența ființelor vii ne vine cel mai greu să o gîndim, pentru

că pe de o parte, într-un anume fel, ea se înrudește cel mai mult cu noi, și totuși, în același timp, ea este, pe de altă parte, despărțită printr-o prăpastie de esența noastră ec-sistentă. În schimb, s-ar putea părea că esența divinului ne este mai aproape decât acest caracter de nepătruns al esenței ființelor vii; mai aproape în această depărtare a esenței sale, care totuși, pentru esența noastră de tip ec-sistent, ca depărtare, ne este mai familiară decât abisala noastră înrădărire corporală, abia de conceput, cu animalul.

Astfel de reflecții aruncă asupra caracterizării curente, și de aceea mereu pripte, a omului ca animal rațional, o lumină stranie. Plantele și animalele sînt, ce-i drept, de fiecare dată ancorate în mediul lor; însă ele nu sînt niciodată așezate liber în cercul de lumină al Ființei — singurul care este «lume» — și tocmai de aceea le lipsește limba. Însă ele rămîn prinse în mediul lor, fără a avea o lume care să le fie proprie, nu fiindcă limba le-ar fi refuzată. Totuși, în cuvîntul acesta, «mediu», se concentrează întregul mister al esenței ființelor vii. Limba nu este în esența ei exteriorizare a unui organism, nici expresie a unei ființe vii. Dacă despre esența limbii e vorba, ea nu poate fi gîndită nici pornind de la caracterul ei de semn, și poate nici măcar de la cel de semnificație. Limba este apariția, care deopotrivă luminează și ascunde, a Ființei însăși.

Ec-sistența, ecstetic gîndită, nu este congruentă cu existenția, nici în privința conținutului, nici în privința formei. Din punct de vedere al conținutului, ec-sistența înseamnă situație în afară (*Hinaus-stehen*) întru adevărul Ființei. Existenția (existence) înseamnă, dimpotrivă, actualitate, realitate, spre deosebire de pura posibilitate ca idee. Ec-sistența indică determinarea a ceea ce reprezintă omul în destinația adevărului. Existenția rămîne numele pentru realizarea a ceea ce este ceva, atunci cînd acest ceva apare sub forma ideii sale. Propoziția «Omul ec-sistă» nu răspunde la întrebarea dacă omul este real sau nu, ci răspunde la întrebarea privitoare la «esența» omului. Această întrebare este tot atît de nepotrivit pusă atunci cînd întrebăm ce este omul sau cine este omul. Căci în «cine?» sau «ce?» noi căutăm deja să descoperim o persoană sau un obiect. Or, categoria de persoană, nu mai puțin decât aceea de obiect, ratează și împiedică totodată împlinirea ec-sistenței pe planul istoriei Ființei. De aceea, în mod intenționat cuvîntul «esență» este scris în propoziția citată din *Ființă și timp* (p. 42) în ghilimele. Acest lucru dă de înțeles că acum esența nu se determină nici din esse essentiae, nici din esse existentiae, ci din ec-staticul *Da-sein*-ului. Ca fiind acela care ec-sistă își asumă omul ființa-în-deschis (*Da-sein*), și anume prelundu în «grijă» deschisul (*das Da*) ca cerc de lumină al Ființei. Dar însăși ființa-în-deschis există ca «aruncată». Ea se

împlinește în proiectarea efectuată de Ființă, aceasta avînd natura destinelui care dă destinații (*als des schickend Geschicklichen*).

Însă cea mai gravă greșală ar fi să explici propoziția privitoare la esența ec-sistență a omului, ca și cum această propoziție ar fi transpunerea secularizată asupra omului a unui gînd exprimat de teologia creștină despre Dumnezeu (*Deus est suum esse*); căci ec-sistența nu este realizare a unei esențe și cu atât mai puțin produce și instituie ea însăși esențialul. Dacă «proiectul» invocat în *Ființă și timp* este înțeles ca o simplă instituție de obiect (*als ein vorstellendes Setzen*), atunci el este luat ca performanță a subiectivității și nu este gîndit așa cum doar «înțelegerea Ființei» în sfera «analiticii existențiale» a lui «a-fi-în-lume» poate fi gîndită, în speță ca raportare ecstetică la cercul de lumină al Ființei. O reproducere satisfăcătoare a acestui alt tip de gîndire care părește subiectivitatea, și o racordare la ea, este, ce-i drept, îngreunată de faptul că la publicarea lucrării *Ființă și timp*, secțiunea a III-a a primei părți, *Timp și Ființă*, nu a fost dată la tipar (v. *Ființă și timp*, p. 39). Aici întregul se răstoarnă. Secțiunea respectivă nu a fost publicată, deoarece gîndirea a eșuat în încercarea de a exprima în chip satisfăcător această răsturnare (*diese Kehre*) și nu și-a putut atinge scopul cu ajutorul limbajului specific metafizicii. Expunerea Despre esența adevărului, care a fost gîndită și comunicată în 1930, dar tipărită abia în 1943, dezvăluie ceva din gîndirea acestei răsturnări de la *Ființă și timp* la *Timp și Ființă*. Această răsturnare nu este o schimbare a punctului de vedere din *Ființă și timp*, ci, prin ea, tentativa de gîndire ajunge în locul acelei dimensiuni din a cărei cunoaștere s-a născut *Ființă și timp*, și anume din cunoașterea fundamentală a faptului că Ființa a fost uitată.

Sartre, dimpotrivă, exprimă teza principală a existențialismului astfel: existența precede esența. El ia aici existența și esenția în sensul metafizicii, care de la Platon încoace afirmă: esenția precede existenția. Sartre răstoarnă această propoziție. Însă răsturnarea unei propoziții metafizice rămîne o propoziție metafizică. Cu această propoziție, el persistă, împreună cu metafizica, în uitarea adevărului Ființei. Căci chiar dacă filozofia ar determina relația dintre esenția și existenția în sensul controverselor din Evul Mediu sau în sensul lui Leibniz, sau altfel, mai înainte de toate rămîne totuși să ne întrebăm din cauza cărui destin al Ființei se prezintă în fața gîndirii această ruptură, operată în Ființă, dintre esse essentiae și esse existentiae. Rămîne să chibzuim de ce nu s-a pus niciodată problema acestui destin al Ființei, și de ce ea n-a putut fi niciodată gîndită. Nu cumva această ruptură dintre esenția și existenția reprezintă un semn al uitării Ființei? Sîntem îndreptățiți să presupunem că acest destin nu rezidă într-o simplă neglijență a gîndirii umane, necum

Într-o capacitate mai scăzută a gândirii occidentale timpurii. Deosebirea dintre esenția (esențialitate) și existenția (realitate) — a cărei proveniență de esență ne scapă — domină întregul destin al istoriei occidentale, precum și al întregii istorii determinate de Europa.

Teza principală a lui Sartre privind înființarea lui existenția față de esenția justifică de fapt numele de « existențialism » ca pe o denumire potrivită pentru această filozofie. Însă teza principală a existențialismului nu are absolut nimic în comun cu aceea din *Ființă și timp*; ca să nu mai spunem că în *Ființă și timp* nici nu poate fi încă rostită o propoziție despre raportul dintre esenția și existenția, întrucât acolo este vorba de a pregăti ceva pre-mergător (*ein Vor-läufiges*). Potrivit celor spuse, acest lucru este realizat destul de stingaci. Problema care și astăzi încă este deschisă ar putea, eventual, să devină un impuls pentru a îndruma esența omului în așa fel încât, gândind, ea să ia seama la dimensiunea atotputernică care o stăpânește, dimensiune a adevărului Ființei. Însă și aceasta nu s-ar putea face decât întru demnitatea Ființei și în favoarea ființei-în-deschis, pe care omul, ec-sistînd, și-o asumă; și nicidecum de dragul omului, pentru ca prin activitatea sa să se impună civilizația și cultura.

Pentru ca noi, cei de astăzi, să avem totuși acces la dimensiunea adevărului Ființei, pentru a o putea gândi, sîntem mai înțeli obligați să lămurim cum îl vizează Ființa pe om și cum își manifestă exigența față de el. Ni se acordă o asemenea cunoaștere a esenței atunci cînd începem să înțelegem că omul este în măsura în care ec-sistă. Dacă spunem acest lucru mai înțeli în limbajul tradiției, atunci el sună astfel: ec-sistența omului este substanța lui. De aceea în *Ființă și timp* propoziția aceasta revine în mai multe rînduri: « „Substanța” omului este existența » (pp. 117, 212, 314). Numai că « substanța », gândită din punct de vedere al istoriei Ființei, este traducerea care lasă ascunsă esența cuvîntului *oðak*; or, acest cuvînt numește prezența a ceea ce este prezent și cel mai adesea are în vedere deopotrivă — datorită unei enigmatice ambiguități — însuși lucrul prezent. Dacă gândim termenul metafizic de « substanță » în acest sens, care se întrevede deja în *Ființă și timp* potrivit « destrucției fenomenologice » realizate acolo (v. p. 25), atunci propoziția « substanța omului este ec-sistența » nu spune nimic altceva decît: felul în care omul căpătă prezență în propria sa esență întru Ființă este situarea ecstatică în interiorul adevărului Ființei. Prin această determinare a esenței omului, interpretările umaniste ale omului ca animal rațional, ca « persoană », ca ființă corporală dotată cu spirit și suflet, nu sînt declarate ca false și respinse. Unicul gând este mai degrabă acela că determinările umaniste cele mai înalte ale esenței omului nu dau încă seama de adevărata demnitate a omului.

În această măsură gândirea din *Ființă și timp* este împotriva umanismului. Însă această opoziție nu înseamnă că o atare gândire trece de partea a ceea ce este opus umanismului și promovează inumanul, că justifică neomenia și că înjosește demnitatea omului. Această gândire se opune umanismului deoarece acest umanism nu prețuiește încă îndeajuns *humanitas* a omului. Măreția esenței omului nu constă desigur în faptul că el este substanța ființării ca « subiect » al acesteia, deci stăpînitor al Ființei, care lasă să se dizolve natura de ființare a ființării (*das Seinsein des Seienden*) în prea mult slăvita « obiectivitate ».

Dimpotrivă, omul este « proiectat » de către Ființa însăși întru adevărul Ființei, pentru ca el, ec-sistînd în felul acesta, să vegheze asupra adevărului Ființei, așa încît în lumina Ființei, ființarea să apară în calitatea ei de ființare. Dacă și cum apare ea, dacă și cum anume intră Dumnezeu și zeii, istoria și natura în cercul de lumină al Ființei, dacă și cum anume sînt prezenți în ea și dispar din ea, acest lucru nu omul este acela care îl hotărăște. Apariția ființării își are temeiul în destinul Ființei. Pentru om rămîne însă întrebarea dacă el găsește ceea ce a fost destinat esenței sale, esență care corespunde acestui destin al Ființei; căci potrivit acestuia are el, ca cel ce ec-sistă, de vegheat asupra adevărului Ființei. Omul este păstoriul Ființei. Doar acest lucru îl are în vedere *Ființa și timpul*, atunci cînd existența ecstatică este concepută ca « grijă » (& 44 a, p. 226 ș.u.).

Însă Ființa — ce este Ființa? Este Ea însăși. Tocmai acest lucru trebuie gândirea viitoare să învețe să îl afle și să-l spună. « Ființa » nu este nici Dumnezeu, nici vreun temei al lumii. Ființa este mai departe decît întreaga ființare și este totuși mai aproape de om decît orice ființare, fie aceasta o piatră, un animal, o operă de artă, o mașină, fie ea inger sau chiar Dumnezeu. Ființa este ceea ce este cel mai aproape (*das Nächste*). Totuși, apropierea rămîne pentru om cea mai departe. În primă instanță, omul se menține dintotdeauna și numai la nivelul ființării. Însă atunci cînd gândirea gîndește ființarea ca ființare, ea se raportează, ce-i drept, la Ființă. Dar de fapt, ea gîndește statornic doar ființarea ca atare, și defel și nicînd Ființa ca atare. « Problema Ființei » rămîne mereu problema privitoare la ființare. Problema Ființei (*die Seinsfrage*) nu este încă deloc ceea ce ne indică această denumire înșelătoare: problema privitoare la Ființă (*die Frage nach dem Sein*). Chiar și atunci cînd devine « critică », ca la Descartes sau Kant, filozofia urmează constant linia reprezentării metafizice. Ea gîndește plecînd de la ființare și tînzînd către ea, raportîndu-se în trecere la Ființă. Căci orice plecare din ființare și orice întoarcere la ea se situează deja în lumina Ființei. Însă metafizica cunoaște cercul de lumină al Ființei fie doar ca orientare către noi (*Herblick*) — prin intermediul « aspectului său exterior » (*Idéa*) — a ceea ce este prezent,

fie sub formă critică, ca ceea ce a fost văzut din perspectiva noastră (*Hin-sicht*) și care apare în reprezentarea categorică ca produs al subiectivității. Aceasta vrea să spună: adevărul Ființei ca însuși acest cerc de lumină rămîne, pentru metafizică, ascuns. Dar această stare de ascundere nu este un neajuns al metafizicii, ci tezaurul propriu ei bogății, susținut și însăși și totuși oferit. Însă cercul de lumină însuși este Ființa. În cadrul destinului pe care Ființa îl are în metafizică, el permite abia vederea, de la care pornind, ceea ce este prezent atinge omul, prezent la rîndul lui în acest prezent, astfel încît omul însuși doar în actul sesizării (*vorzu*) poate atinge (*beruhen*, Aristotel, *Met.* Θ 10) Ființa. Abia această vedere atrage asupra sa orientarea noastră către (*Hin-sicht*) și se lasă în voia ei atunci cînd sesizarea a devenit propunere (*Vor-sich-Herstellen*) în percepție al lui *res cogitans* ca subiectum al lui *certitudo*.

Totuși, cum se raportează, admitînd că ne este permis să punem întrebarea în forma aceasta, Ființa la ec-sistență? Ființa însăși este acest raport, în măsura în care Ea deține și adună în sine ec-sistența în esența ei existențială, adică ecstatică, ca loc de locuire al adevărului Ființei în sînul ființării. Datorită faptului că omul, ca cel care ec-sistă, ajunge să se așeze în acest raport — raport în care Ființa își manifestă propriul său destin — asumîndu-și Ființa în mod ecstatic, adică prelundu-și în grijă, el nu recunoaște ceea ce e cel mai aproape (*das Nächste*) și se orientează în funcție de ceea ce vine după acesta (*das Übernächste*). Ba el crede chiar că acesta din urmă îi este cel mai apropiat. Totuși, mai aproape decît cel mai aproape și totodată, pentru gîndirea obișnuită, mai departe decît al ei cel mai departe, este apropierea însăși: adevărul Ființei.

Uitarea adevărului Ființei în favoarea invaziei ființării, nereflectate în esența ei, este sensul așa-numitei «căderi» din *Ființă și timp*. Cuvîntul nu are în vedere căderea în păcat a omului, înțelegă din punctul de vedere al «filozofiei moralei» și totodată secularizată, ci el numește un raport esențial al omului cu Ființa în cadrul relației Ființei cu esența umană. Potrivit acestui fapt, termenii, folosiți la început, de «autenticitate» și «neautenticitate» nu se referă la o diferență moral-existențială, la una «antropologică», ci la o relație «ecstică» a esenței omului cu adevărul Ființei, care relație, întrucît i-a rămas ascunsă filozofiei pînă acum, abia urmează să fie gîndită. Însă această relație este așa cum este nu pe temeiul ec-sistenței, ci esența ec-sistenței este existențial-ecstică ca provenind din esența adevărului Ființei.

Singurul lucru pe care gîndirea, care încearcă să se exprime în *Ființă și timp* pentru prima oară, ar dori să îl obțină, este ceva simplu. În această ipoteză, Ființa rămîne misterioasă, apropiere simplă a unei discrete guvernări. Această apropiere se împlinește prin limba însăși. Numai că limba

nu este simplă limbă, în măsura în care noi ne-o reprezentăm, în cazul cel mai bun, ca unitate a structurii fonetice (grafice), melodiei, ritmului și semnificației (sens): Noi gîdim structura fonetică și grafică drept corp al cuvîntului, melodia și ritmul suflet al lui, iar valoarea de semnificație drept spirit al limbii. Noi gîdim de obicei limba pornind de la corespondența cu esența omului, în măsura în care această esență este concepută ca animal rațional, deci ca unitate corp-suflet-spirit. Însă așa cum în humanitas a lui homo animalis ec-sistența, și prin aceasta relația adevărului Ființei cu omul, rămîne învăluită, tot astfel explicarea metafizică pe temei animal a limbii ascunde esența limbii care ține de istoria Ființei. Potrivit acestei esențe, limba este locul de adăpost al Ființei, izvorît din Ființă și alcătuită din Ființă. Iată de ce se cuvine să gîdim esența limbii ca provenind din corespondența ei cu Ființa, și anume ca fiind această corespondență, adică lăcaș al esenței omului.

Însă omul nu este doar o ființă vie, care pe lîngă alte capacități posedă și limba. Dimpotrivă, limba este locul de adăpost al Ființei, în care locuind, omul ec-sistă, aparținînd adevărului Ființei, pe care îl veghează.

Atunci cînd vrem să determinăm umanitatea omului ca ec-sistență, trebuie să ținem seama de faptul că nu omul este esențialul, ci Ființa ca dimensiune a ecsticului ec-sistenței. Dimensiunea nu este totuși spațiul ce ne e familiar. Dimpotrivă, tot ce ține de acest spațiu și tot ce este spațiu-timp se împlinesc în dimensional, care ca atare este Ființa însăși.

Gîndirea ia seama la aceste relații posibile. Pentru ele, gîndirea caută cuvîntul potrivit, situndu-se înăuntrul limbajului — cu o atît de lungă tradiție — al metafizicii și al gramaticii lui. Mai putem noi oare denumi această gîndire — dacă în genere mai contează denumirea — unanism? Cu siguranță nu, în măsura în care unanismul gîndește metafizic. Cu siguranță nu, dacă el este existențialism și împărtășește propoziția enunțată de Sartre: *précisément nous sommes sur un plan où il y a seulement des hommes* (*L'existentialisme est un humanisme*, p. 36). Dacă se gîndește în termenii din *Ființă și timp*, în loc de această propoziție am avea: *précisément nous sommes sur un plan où il y a principalement l'Être*. Însă de unde anume vine și este le plan? L'Être et le plan sînt unul și același lucru. În *Ființă și timp* (p. 212) se spune cu bună știință: *il y a l'Être: «es gibt» das Sein. «Il y a»* nu-l traduce exact pe «es gibt». Căci «es» care aici «gibt» este Ființa însăși. «Gibt» însă numește esența Ființei care dă, care oferă adevărul ei. Dăruirea de sine ca ieșire în deschis (*ins Offen*), cu ajutorul acestui deschis chiar, este Ființa însăși.

În același timp «es gibt» este folosit pentru a evita deocamdată expresia «das Sein ist». Căci de obicei «ist» se spune despre ceva care este. Astfel numim noi ființarea. Ființa nu «este» însă nicidecum ființa-

rea. Dacă «ist» este rostit despre Ființă, fără o explicare ulterioară, atunci Ființa este lesne reprezentată ca o «ființare», potrivit modului bine știutei ființării, care acționează ca o cauză și este efectuată ca efect. Cu toate acestea, deja Parmenide spune în epoca timpurie a gândirii: *ἔστιν γὰρ εἶναι*. «Într-adevăr Ființa este». În vorba aceasta se ascunde misterul originar pentru întreaga gândire. Probabil că «este» nu poate fi rostit în mod propriu decât despre Ființă, așa încât tot ce ființează nu «este» de fapt, și nici nu poate vreodată să fie. Însă deoarece de-abia gândirea trebuie să ajungă să rostească Ființa în adevărul ei, în loc de-a o explica, pornind de la ființare, ca pe o ființare, se cuvine ca pentru scrupulozitatea gândirii să rămână deschisă problema dacă Ființa este și cum anume este ea.

ἔστιν γὰρ εἶναι al lui Parmenide rămâne astăzi încă negândit. În acest fapt se poate vedea ce înseamnă progres în filozofie. Când își respectă propria-i esență, filozofia nu progresează defel. Ea trebuie să stea pe loc pentru a gândi mereu același lucru. Progresarea, în speță îndepărtarea de acest loc, este o greșeală care se ține de gândire ca umbra pe care ea însăși o aruncă. Deoarece Ființa nu este încă gândită, de aceea se și spune despre Ființă în *Ființă și timp*: «es gibt». Totuși, despre acest *il y a* nu se poate specula de-a dreptul și în neștire. Acest «es gibt» guvernează ca destin al Ființei. Prin cuvântul gânditorilor esențiali, istoria acestui destin ajunge să vorbească. De aceea, gândirea care gândește pătrunzând în adevărul Ființei este, ca gândire, istorică. Nu există o gândire «sistematică» și, alături de ea, spre ilustrare, o istoriografie a opiniilor trecute. Însă de asemenea, nici nu există doar, cum crede Hegel, o sistematică ce ar putea face din legea gândirii ei lege a istoriei și care în același timp ar putea să o absoarbă pe aceasta și să o suprimă în sistem. Există, mai originar gândit, istoria Ființei, căreia îi aparține gândirea ca gândire evocatoare (*Andenken*) a acestei istorii și produsă (*ereignet*) de însăși această istorie. Gândirea evocatoare se deosebește într-un mod esențial de actualizarea ulterioară a istoriei înțelese în sensul unei petreceri petrecute. Istoria (*Geschichte*) nu se petrece (*geschieht*) mai întâi ca lucru petrecut (*Geschehen*). Și lucrul petrecut nu este trecere în timp, (*Vergehen*). Lucrurile petrecute din istorie se împlinesc ca destin al adevărului Ființei, plecând chiar din acesta (v. conferința privitoare la imnul lui Hölderlin *Ca și cum în zi de sâmbătătoare* ..., 1941, p. 31). Ființa se îndreaptă către destinul ei, în măsura în care Ea, Ființa, se dă. Acest lucru vrea să spună, gândit în termenii destinului: ea se dă și se refuză totodată. Totuși determinarea hegeliană a istoriei, ca mers înainte al «Spiritelui», nu este lipsită de adevăr. Ea nu este nici în parte adevărată, în parte falsă. Ea este pe atât de adevărată pe cât de adevărată este metafizica, care în sistem aduce pentru prima oară, prin Hegel, la nivelul limbii

esența ei gândită în mod absolut. Cu răsturnările ei, datorate lui Marx și Nietzsche, metafizica absolută aparține istoriei adevărului Ființei. Tot ce provine din ea nu poate fi lezat, sau chiar înlăturat, prin contraargumente. Acest lucru nu poate fi decât asimilat de cunoaștere, după ce adevărul lui a fost readăpostit într-o manieră mai originară în Ființa însăși și sustras din zona unei opinii doar umane. În câmpul gândirii esențiale, orice contraargumentare este stupidă. Disputa dintre gânditori este «disputa simpatetică» a lucrului însuși. Ea ajută când unuia, când altuia să obțină apartenența simplă la un același lucru, de la care pornind, ei găsesc ceea ce le este destinat în destinul Ființei.

Admițând că omul va fi cândva capabil să gândească adevărul Ființei, el o va face plecând de la ec-sistență. Ca ec-sistind se află el situat în destinul Ființei. Ec-sistența omului este, ca ec-sistență, istorică, nu însă în primul rând de aceea și numai de aceea pentru că, în cursul timpului, se petrec o mulțime de lucruri cu omul și cu cele omenesti. Tocmai pentru că este vorba de a gândi ec-sistența ființei-în-deschis, gândirea din *Ființă și timp* este atât de esențial preocupată ca istoricitatea ființei umane să fie cunoscută.

Dar nu se spune oare în *Ființă și timp* (p. 212), acolo unde apare expresia «es gibt»: «Doar atâtea vreme cât este *Dasein* există Ființă»? Fără doar și poate. Aceasta înseamnă: doar atâtea vreme cât survine cercul de lumină al Ființei îi este dată omului în proprietate Ființa. Ține însă de destinul Ființei înseși ca acest «deschis», adică cercul de lumină ca adevăr al Ființei înseși, să survină. Acesta este destinul cercului de lumină. Propoziția respectivă nu înseamnă însă: existența omului, în sensul tradițional de existență, și modern gândit, ca realitate a lui ego cogito, este cea ființare prin care, abia acum, este creată Ființa. Propoziția nu spune că Ființa este un produs al omului. În introducerea la *Ființă și timp* (p. 38) scrie simplu și clar și chiar cu litere aldine: «Ființa nu este altceva decât transcendentul însuși». Așa cum deschiderea apropierii spațiale depășește orice lucru îndepărtat sau apropiat, atunci când privim din unghiul de vedere al acestui lucru, tot astfel și Ființa este, prin esența ei, mai cuprinzătoare decât orice ființare, deoarece ea este cercul de lumină însuși. În această situație, Ființa este gândită pornind de la ființare, potrivit faptului că, în mod inevitabil, trebuie să ne luăm, până una alta, punctul de plecare în metafizica încă dominantă. Numai dintr-o astfel de perspectivă se dezvăluie Ființa într-o depășire și ca o atare depășire.

Determinarea introductivă «Ființa nu este altceva decât transcendentul însuși» concentrează într-o propoziție simplă modalitatea în care i s-a luminat omului până în prezent esența Ființei. Această determinare, întoarsă către origini, a esenței Ființei din perspectiva luminării

ființării ca atare rămîne, pentru o abordare anticipativă a problemei privitoare la adevărul Ființei—inevitabilă. Gîndirea își atestă astfel esența pe care i-o conferă propriul ei destin. Ei îi este străină aroganța de a lua totul de la început, și de a declara că orice filozofie care îi premerge este falsă. Dacă însă determinarea Ființei ca transcendentul pur indică deja esența simplă a adevărului Ființei—aceasta și numai aceasta este înaintea de toate problema proprie unei gîndiri care încearcă să gîndească adevărul Ființei. De aceea se și spune la pagina 230, că abia pornind de la «sens», adică de la adevărul Ființei, se poate înțelege cum este Ființa. Ființa i se luminează omului în proiectul ecstetic. Dar acest proiect nu creează Ființa.

În plus însă, proiectul este, prin esența lui, un proiect (*Entwurf*) proiectat (*geworfen*). Elementul care proiectează însă în proiectare nu este omul, ci Ființa însăși, care-i creează omului destinul trimițîndu-l în existența ființei—în-deschis ca esență a sa. Acest destin survine ca cerc de lumină al Ființei; el este însuși cercul de lumină. Acesta permite apropierea față de Ființă. În această apropiere, în cercul de lumină al deschisului (*das Da*), locuiește omul ca cel care ec-sistă, fără ca el să fie capabil de pe-acum să cunoască această locuire ca atare și să și-o asume. Această apropiere «a» Ființei, care ca atare este deschisul *Dasein*-ului, este gîdită, pornind de la *Ființă și timp*, în vorbirea despre elegia *Întoarcerea în patrie* a lui Hölderlin (1943), este sesizată ca fiind mai apăsător spusă în cîntecul poetului și este numită «patrie» pornind de la cunoașterea uitării Ființei. Acest cuvînt este gîndit aici într-un sens esențial, defel patriotic sau naționalist, ci din punctul de vedere al istoriei Ființei. Esența patriei este însă în același timp numită în intenția de a gîndi, pornind de la esența istoriei Ființei, faptul că omul este lipsit de patrie. Nietzsche a fost ultimul care a avut cunoștința acestei lipse a patriei. El nu a fost capabil, sitîndu-se în interiorul metafizicii, să găsească altă ieșire din lipsa de patrie decît răsturnînd metafizica. Aceasta însă este expresia absolută a absenței soluției. În schimb, Hölderlin, cînd cîntă «întoarcerea în patrie», o face cu gîndul la «compatrioții» săi, cu grija ca ei să găsească drumul spre propria lor esență. Pe aceasta el nu o caută defel în egoismul poporului său. Dimpotrivă, el o vede pornind de la apartenența la destinul Occidentului. Iar Occidentul, la rîndul lui, nu este gîndit nici regional, ca Apus spre deosebire de Răsărit, nici ca Europa pur și simplu, ci din punctul de vedere al istoriei lumii, pornind de la apropierea de origine. Noi abia am început să gîndim relațiile misterioase cu Estul, exprimate în poezia lui Hölderlin (v. *Istrul, Pelerinajul*, strofa a III-a și urm.). «Ceea ce este german» nu este spus lumii cu gîndul că ea și-ar regăsi vigoarea în esența germană, ci este spus germanilor cu

gîndul ca ei, avînd un destin comun cu alte popoare, să devină, laolaltă cu ele, părtași la istoria lumii (v. în legătură cu poezia lui Hölderlin *Aducerea aminte*, Tübingen Gedenschrift 1943, p. 322). Patria acestei locuiri istorice este apropierea de Ființă.

Doar în această apropiere se hotărăște dacă și cum anume Dumnezeu și zei se refuză și rămîne noapte, dacă și cum anume mijeste ziua sacrului, dacă și cum în acest răsărit al sacrului, Dumnezeu și zei pot începe să apară iar. Dar sacrul—care nu este decît spațiul esenței divinității, care la rîndul ei nu oferă decît dimensiunea pentru zei și ze—apare în toată strălucirea abia atunci cînd Ființa însăși, din vreme și printr-o lungă pregătire, s-a luminat pe sine și a fost cunoscută în adevărul său. Numai astfel începe, pornind de la Ființă, depășirea acestei lipse de patrie în care rămăsc nu numai oamenii, ci însăși esența omului.

Lipsa de patrie, care rămîne să fie astfel gîdită, rezidă în aceea că ființarea este abandonată de Ființă. Această lipsă este semnul că Ființa a fost uitată. Ca urmare a acestei uitări, adevărul Ființei rămîne negîndit. Uitarea de Ființă se manifestă indirect prin aceea că omul are în vedere numai ființarea și se exercită numai asupra ei. Însă făcînd astfel, el acordă totuși Ființei un loc privilegiat și atunci Ființa, la rîndul ei, este explicată ca fiind «forma cea mai generală», și astfel cea care înglobează ființarea, sau ca fiind o creație a ființării infinite sau opera unui subiect finit. În același timp, «Ființa» ține dintodeauna locul «ființării», și invers, ființarea pe al Ființei, amîndouă minate de colo-colo, într-o stranie și încă nemeditată confuzie.

Ființa, ca destin ce destinează adevăr, rămîne ascunsă. Însă destinul lumii se anunță în poezie, fără să se fi revelat deja ca istorie a Ființei. Gîndirea lui Hölderlin, cu deschiderea ei către istoria lumii, exprimată în poezia *Aducere aminte*, este de aceea în esența ei mai originală, și tocmai de aceea aparține mai mult viitorului, decît simplul cosmopolitism al lui Goethe. Din același motiv, raportarea lui Hölderlin la elenitate este în esența ei altceva decît umanism. Iată de ce tinerii germani care cunoșteau poezia lui Hölderlin au gîndit și au trăit față de moarte altceva decît ceea ce opinia publică a răspîndit ca fiind atitudinea germană.

Lipsa de patrie devine un destin al lumii. De aceea este necesar să gîndim acest destin din punctul de vedere al istoriei Ființei. Ceea ce Marx a înțeles, pornind de la Hegel, într-un sens esențial și hotărîtor ca fiind înstrăinarea omului, se trage, cu rădăcinile sale, din lipsa de patrie a omului modern. Această înstrăinare este evocată, și anume pornind de la destinul Ființei, sub forma metafizicii, care deopotrivă o consolidează și o ascunde ca lipsă de patrie. Tocmai pentru că Marx, ajungînd să cunoască înstrăinarea, pătrunde într-o dimensiune esențială a istoriei, tocmai de aceea con-

ceptia marxistă despre istorie este superioară oricărei alte reflecții despre istorie. Însă tocmai pentru că nici Husserl, nici Sartre, după cîte observ pînă acum, nu recunosc esențialitatea istoricului în ființă, nici fenomenologia, nici existențialismul nu pătrund în acea dimensiune în interiorul căreia abia devine posibilă o discuție productivă cu marxismul.

Desigur că pentru aceasta este de asemenea necesară eliberarea de reprezentările naive privitoare la materialism, și de combaterile ieftine care-și imaginează că îl ating. Esența materialismului nu constă în afirmația că totul este materie, ci mai degrabă într-o determinare metafizică, potrivit căreia orice ființare apare ca material al muncii. Esența metafizică a muncii în epoca modernă este anticipată în *Fenomenologia spiritului* a lui Hegel, ca procedeu ce se auto-instituie al producției realizate cu orice preț, ceea ce corespunde unei obiectualizări a realului efectuate de către om conceput ca subiectivitate. Esența materialismului se ascunde în esența tehnicii, despre care, cei-drept, se scrie mult, dar se gîndește puțin. Tehnica este în esența ei un destin de ordinul istoriei Ființei, un destin al adevărului Ființei căzut în uitare. Nu numai prin nume trimite ea înapoi la *τέχνη* a grecilor, ci și pe planul istoriei esenței ea provine din *τέχνη* ca dintr-o modalitate a lui *ἀλήθεια*, adică a revelării ființării. Fiind o formă a adevărului, tehnica își are temeiul în istoria metafizicii. La rîndul ei, aceasta este o fază de excepție, singura care pînă acum poate fi cuprinsă cu vederea, a istoriei Ființei. Se pot lua diferite atitudini față de învățăturile comunismului și față de fundamentele lor, însă din punctul de vedere al istoriei Ființei este clar că în el se exprimă o cunoaștere elementară a devenirii istorice a lumii. Cine înțelege «comunismul» doar ca «partid» sau doar ca o «concepție despre lume», gîndește la fel de limitat ca cei care prin cuvîntul «americanism» au în vedere, și pe acesta disprețuindu-l, doar un anumit stil de viață. Pericolul în care este tot mai clar împinsă Europa de pînă acum constă probabil în faptul că tocmai gîndirea ei, odinioară mărirea a ei, nu ține pasul cu mersul esențial al destinului lumii, destin care abia începe și care, cu toate acestea, rămîne determinat ca european în trăsăturile fundamentale ale originii esenței sale. Nici o metafizică, fie ea idealistă, fie ea materialistă, fie ea creștină, nu mai poate, potrivit esenței ei, și în nici un caz doar prin eforturi prin care încearcă să se dezvolte, să ajungă din urmă destinul și să-l înțogheze, adică să ajungă și să adune prin gîndire ceea ce se manifestă în prezent într-un sens împlinit al Ființei.

Față de lipsa de patrie ce ține de esența omului modern, destinul viitor al omului se arată gîndirii care se mișcă pe planul istoriei Ființei, în aceea că el găsește accesul în adevărul Ființei și se așterne pe drumul ce duce la această găsire. Din punct de vedere metafizic, orice naționalism

este antropologism și, ca atare, subiectivism. Naționalismul nu va fi depășit prin simplul internaționalism, ci doar extins și ridicat la rang de sistem. Prin aceasta, naționalismul devine tot atît de puțin umanitas — rămînd deci nedepășit — pe cît de puțin este depășit individualismul prin colectivismul ce nu ține cont de istorie. Colectivismul este subiectivitatea omului în cadrul totalității. El o realizează ca afirmare de sine necondiționată. Această auto-afirmare este ireparabilă. Printr-o gîndire care nu își îndeplinește funcția decît parțial, ea nici măcar nu poate fi cunoscută satisfăcător. Pretutindeni, expulzat din adevărul Ființei, omul gravitează în jurul lui însuși ca animal rațional.

Esența omului constă însă în faptul că el reprezintă mai mult decît simplul om, în măsura în care acesta este conceput ca ființă vie dotată cu rațiune. Nu este cazul să-l înțelegem pe «mai mult» cantitativ, ca și cum definiția tradițională a omului ar trebui să rămînă determinarea fundamentală, pentru ca apoi, prin simpla adăugare a existențialului, să cunoască o lărgire. Acest «mai mult» înseamnă: mai originar, și de aceea în esență mai esențial. Însă aici se arată enigmaticul: omul se află în situația de a fi proiectat (*in der Geworfenheit*). Acest lucru vrea să spună: ca replică ec-sistentă a Ființei, omul este cu atît mai mult decît animal rațional, pe cît este mai puțin în raport cu omul care se concepe ca subiectivitate. Omul nu este stăpînul ființării. Omul este păs-torul Ființei. În acest «mai puțin» omul nu pierde nimic, ci cîștigă, pătrun-zînd în adevărul Ființei. El cîștigă sărăcia ce ține de esența păstorului, a cărui demnitate constă în faptul de a fi chemat de Ființa însăși întru vegherea propriului ei adevăr. Această chemare vine ca proiectare (*Wurf*), în care își are originea situația de a fi proiectat a ființei-în-deschis. În esența sa, care ține de istoria Ființei, omul este ființarea a cărei ființă ca ec-sistență constă în aceea că ea locuiește în apropierea Ființei. Omul este vecinul Ființei.

Veți fi vrînd însă peșemne de mult să mă-ntrebați dacă nu cumva o astfel de gîndire gîndește tocmai umanitas a lui homo humanus. Oare nu gîndește ea această umanitas acordîndu-i o pondere atît de mare cum nici o metafizică nu i-a acordat-o și cum nici nu poate vreodată să îi acorde? Nu este oare acesta «umanism» în sensul cel mai deplin al cuvîntului? Desigur. Este umanismul care gîndește umanitatea omului situîndu-se în apropierea Ființei. Dar acesta este în același timp umanismul în care este pus în joc nu omul, ci esența istorică a omului în proveniența ei din adevărul Ființei. Dar atunci nu este pusă în joc totodată și ec-sis-tența omului? Întocmai.

În *Ființă și timp* se spune (p. 38) că toate interogațiile filozofice «se repercutează asupra existenței». Însă existența nu este aici realitatea

lui ego cogito. De asemenea, ea nu este numai realitatea subiectelor care acționează laolaltă și unele pentru altele, ajungând astfel la ele însele. Deosebindu-se fundamental de orice existență și «existence», «ecsis-tența» este locuirea ec-statică în apropierea Ființei. Ea este veghea (*Wächterschaft*), adică grija (*Sorge*), pentru Ființă. Și pentru că în această gândire este vorba de a gândi ceva simplu, tocmai de aceea îi vine reprezentării moștenite ca filozofie atât de greu [să-l gîndească]. Numai că dificultatea nu constă în faptul de a urmări un sens deosebit de adînc și de a elabora concepte complicate; ea se ascunde în acel pas înapoi, care face gîndirea să pătrundă într-o interogație ce are șansa să cunoască și care abandonează obișnuitul mod al filozofiei de a emite opinii.

Prețudinideni există părerea că ceea ce s-a întreprins în *Ființă și timp* a sîrșit într-un impas. Să lăsăm această părere să rămîna așa cum este, Gîndirea, care în lucrarea cu acest titlu încearcă să facă cîțiva pași înainte, nu este nici astăzi depășită. Între timp însă, ea s-a apropiat poate ceva mai mult de obiectul care îi este propriu. Totuși, atîta vreme cît filozofia se ocupă numai și numai cu îngrădirea posibilității de acces la ceea ce constituie obiectul gîndirii, în speță adevărul Ființei, ea se află în siguranță, în afara pericolului de a fi zdorbită, lovindu-se de duritatea obiectului care-i e propriu. De aceea «filozofarea» despre eșec este cu totul altceva decît gîndirea care eșuează. Dacă i-ar fi dat vreunui om să ajungă la această gîndire, nu s-ar întîmpla nici o nenorocire. Lui i-ar reveni singurul dar pe care gîndirea l-ar putea primi din partea Ființei.

Numai că trebuie de asemenea spus: obiectul gîndirii nu este atîns atunci cînd sporovăiești despre «adevărul Ființei» și despre «istoria Ființei». Important este numai faptul ca adevărul Ființei să ajungă la limbă și ca gîndirea să pătrundă în această limbă. Poate că atunci, mult mai puțin decît o exprimare năpădită, limba reclamă, dimpotrivă, cuvenita tăcere. Totuși cine dintre noi, cei de astăzi, ar putea să-și închipuie că eforturile sale de a gîndi se situează într-adevăr pe această potecă a tăcerii? Dacă merge îndeajuns de departe, gîndirea noastră ar fi poate capabilă să trimită la adevărul Ființei ca obiect ce trebuie gîndit. Prin aceasta, adevărul Ființei ar fi sustras simplei presupunerii și păreri, și remis meșteșugului scrisului, atît de rar întîlnit în zilele noastre. Lucrurile care au o valoare, chiar dacă nu sînt determinate odată pentru totdeauna, vin la timp, chiar dacă vin foarte tîrziu.

Cît privește întrebarea dacă domeniul adevărului Ființei este o cale închisă, sau dimpotrivă, acel spațiu deschis în care libertatea își adăpostește esența — nu are să judece decît acela care s-a străduit el însuși să meargă pe drumul indicat sau, ceea ce este și mai bine, pe altul mai bun, adică să-l deschidă pe acela care este pe măsura problemei însăși. La penul-

tima pagină din *Ființă și timp* (p. 437) se află propozițiile: «disputa privind interpretarea Ființei (decî nu a ființării, dar nici a ființei omului), nu poate fi aplanată, pentru simplul motiv că ea nici n-a început încă. Și la urma urmei, ea nu poate fi pur și simplu declanșată; pentru începerea unei dispute este nevoie mai întîi de o pregătire a ei. Pe drumul către acest unic scop se află cercetarea de față». Aceste propoziții au mai rămas valabile și astăzi, după două decenii. Să rămînem și în zilele care vin tot pe acest drum, pelerinii către locul de învecinare cu Ființa. Întrebarea pe care o puneți dumneavoastră ajută la limpezirea acestui drum.

Întrebați: Comment redonner un sens au mot «Humanisme»? Cum se poate reda un sens cuvîntului «umanism»? Întrebarea dumneavoastră nu presupune numai faptul că vreți să păstrați cuvîntul «umanism»; ea dovedește de asemenea că acest cuvînt și-a pierdut sensul.

El și l-a pierdut, întrucît esența umanismului a fost înțeleasă în chip metafizic, ceea ce acum înseamnă că, în măsura în care persistă în uitarea Ființei, metafizica nu numai că nu pune problema adevărului Ființei, ci împiedică accesul la ea. Fapt e că tocmai gîndirea care conduce la această înțelegere a esenței umanismului n-e-a adus totodată la o gîndire mai originară a esenței omului. Îndreptîndu-ne privirea către această umanitate, de o esență sporită, a lui homo humanus, apare posibilitatea de a-i restitui cuvîntului umanism un sens istoric, mai vechi decît cel mai vechi dintre sensurile pe care istoria ni le poate oferi. Nu este cazul să înțelegem această restituire ca și cum cuvîntul «umanism» ar fi total lipsit de sens, un simplu flatus vocis. În cuvîntul respectiv, «humanum» se referă la humanitas, la esența omului: «-ismus», la faptul că esența omului se cuvine să fie considerată ca esențială. Acesta este sensul pe care-l are cuvîntul «umanism» ca cuvînt. A-i restitui un sens poate să însemne un singur lucru: a determina din nou sensul cuvîntului. Acest fapt pretinde, pe de-o parte, cunoașterea esenței omului într-un mod mai originar; însă, pe de altă parte, el pretinde să arăți în ce măsură această esență devine, în felul său, destin pentru om. Esența omului rezidă în ec-sistență. Aceasta este cea care contează în mod esențial, adică privind dinspre Ființa însăși, în măsura în care Ființa îi face pe om să survină, ca pe cel ce ec-sistă, pentru vegherea adevărului Ființei, situîndu-l în chiar acest adevăr. În cazul în care ne hotărîm să-l păstrăm, cuvîntul «umanism» înseamnă acum: esența omului este esențială pentru adevărul Ființei, dar în așa fel încît, în urma acestui fapt, tocmai că nu omul, considerat doar ca atare, e cel care contează. Noi concepem astfel un «umanism» de o specie aparte. Cuvîntul pune în joc o denu-mire care este un «lucus a non lucendo».

Mai este cazul să numim «umanism» acest «umanism» care se opune întregului umanism de până acum, dar care, cu toate acestea, nu ține nici-decum partea inumanului? Și aceasta, poate, numai și numai pentru ca făcându-ne părtași la folosirea unei denumiri, să ne lăsăm și noi duși de curentele dominante care se sufocă în subiectivismul metafizic și se pierd în uitarea Ființei? Sau (dimpotrivă), se cuvine ca gândirea să-și asume, împotrivindu-se față de «umanismului», riscul unui imbold care în primă instanță ar fi capabil să trezească îndoiala față de această umanitas a lui homo humanus și față de întemeierea ei? S-ar putea astfel naște — dacă nu cumva momentul istoric în care se află lumea nu impune deja acest lucru — o meditație care să aibă în vedere nu numai omul, ci și «natura» omului, nu numai natura, ci, într-un mod mai original, și acea dimensiune în care esența omului determinată din punctul de vedere al Ființei înseși, se află la ea acasă. N-ar fi însă mai nimerit ca interpretările inevitabil greșite, la care a fost expus până acum drumul parcurs de gândire în elementul Ființei și timpului, să fie suportate încă o vreme și lăsate să se uzeze cu încetul de la sine? Aceste interpretări greșite se nasc din reproiectarea firească a ceea ce citim sau credem după lectură, asupra a ceea ce am considerat că știm încă înaintea ei. Ele dovedesc aceeași structură și au toate același temei.

Deoarece se vorbește împotriva «umanismului», există temerea că se pledează în favoarea in-umanului și că se aduce un elogiu brutalității barbare. Căci ce poate fi «mai logic» decât faptul că celui care neagă umanismul nu-i mai rămâne decât afirmarea neomeniei?

Deoarece se vorbește împotriva «logicii», există credința că s-a pretins renunțarea la rigoarea gândirii, iar că în locul ei a fost instaurat arbitrarul instinctelor și sentimentelor, proclamându-se astfel ca singur adevăr «iraționalismul». Căci ce este «mai logic» decât faptul că cine vorbește împotriva logicului pledează în favoarea alogicului?

Deoarece se vorbește împotriva «valorii», se respinge cu groază o filozofie care îndrăznește, zice-se, să lase pradă disprețului cele mai de preț lucruri ale omenirii. Căci ce este «mai logic» decât faptul că o gândire care tăgăduiește valorile trebuie, prin forța lucrurilor, să considere totul drept lipsit de valoare?

Deoarece se spune că ființa omului constă din «faptul-de-a-fi-în-lume», se consideră că omul a fost coborât la rangul unei ființe ce aparține doar lumii de «dincoace», drept care filozofia se afundă în pozitivism. Căci ce este «mai logic» decât să consideri că cine susține caracterul lumesc (*die Weltlichkeit*) al omului pune preț numai pe «dincoace», în timp ce tăgăduiește existența unui «dincolo» și renunță la orice «transcendentă»?

Pentru că se trimite la vorba lui Nietzsche privind «moartea lui Dumnezeu», se tălmăcește un atare demers drept ateism. Căci ce este «mai logic» decât faptul că acela care a făcut experiența «morții lui Dumnezeu» este un om lipsit de Dumnezeu?

Deoarece în toate cazurile amintite se vorbește împotriva a ceea ce omenirea ține de mareț și sfînt, această filozofie propovăduiește un «nihilism» iresponsabil și distructiv. Căci ce este «mai logic» decât faptul că cine tăgăduiește pretutindeni în acest mod ființarea reală a părții neființării și, prin aceasta, predică nimicul pur drept sens al realității?

De fapt, ce se petrece aici? Se vorbește despre «umanism», despre «logică», despre «valori», despre «lume», despre «Dumnezeu». Pe de altă parte, se vorbește de o opoziție față de acestea. Deoarece lucrurile numite sînt cunoscute ca pozitive, ele sînt și luate ca atare. Opoziția față de lucrurile numite, insuficient gândită atunci cînd îți parvine din auzite, este considerată de îndată ca negare a acestora, iar negarea la rîndu-i ca «negativul» în sensul de distructiv. Undeva în *Ființă și timp* este totuși în mod explicit vorba de «distrucția fenomenologică». Luîndu-se drept sprijin mult invocată logică și rațiune, se crede îndeobște că ceea ce nu este pozitiv este negativ, și că se urmărește astfel recuzarea rațiunii; iată de ce se consideră că acest lucru merită să poarte stigmatul infamiei. Sîntem atît de imbaiați de «logică», încît tot ceea ce contrazice obișnuita somnolență a crezurilor uzuale este taxat de îndată ca un opus reprobabil. Tot ce nu rămîne la nivelul pozitivului cunoscut și îndrăgît, este azvîrlit în groapa dinaintea pregătita a simplei negații care neagă totul și care astfel sfîrșește în Nimic, desăvîrșind în felul acesta nihilismul. Pe această cale a logicii, totul e lăsat să se cufunde într-un nihilism care a fost inventat cu ajutorul logicii.

Însă «atitudinea de contestare» pe care o manifestă gândirea față de crezurile uzuale duce oare în mod necesar la simpla negație și la negativ? Acest lucru se petrece numai atunci (dar atunci în mod inevitabil și definitiv, adică fără nici o perspectivă liberă către altceva) cînd crezul uzual este instituit în prealabil ca însuși «pozitivul», iar plecîndu-se de la acesta, se judecă apoi în mod absolut și totodată negativ în privința domeniului opozițiilor posibile. Într-un astfel de procedeu se ascunde refuzul de a expune unei meditații deopotrivă «pozitivul» judecat dinainte ca atare, cît și poziția și opoziția care, laolaltă, par să îl salveze. Prin apelul constant la ceea ce este logic, se creează impresia că sîntem cu totul angajați în gândire, în timp ce gândirea a fost de fapt negată.

Într-o oarecare măsură a devenit, cred, mai limpede că faptul de a te opune «umanismului» nu implică defel o pledoarie în favoarea inumanului, ci că, dimpotrivă, el deschide alte perspective.

«Logica» concepe gândirea ca reprezentare a ființării în ființa sa, ființa pe care reprezentarea o sesizează pentru sine în generalul conceptului. Însă cum stau lucrurile cu meditația asupra Ființei înseși, adică cu gândirea care gândește adevărul Ființei? Abia această gândire surprinde esența originară a *λόγος*-ului, care la Platon și Aristotel, întemeietorul «logicii», era deja de multă vreme îngropată și pierdută. A gândi împotriva «logicii» nu înseamnă a lua apărarea ilogicului, ci doar: a gândi pe urmele *logos*-ului și ale esenței lui, așa cum a apărut ea în epoca timpurie a gândirii, adică: a te strădui pentru început să pregătești o atare gândire pe urmele *logos*-ului (*Nachdenken*). La ce ne folosesc toate aceste sisteme de logică atât de complicate, dacă ele se debarasează (și nici măcar știind că o fac) pînă și de sarcina de a-și pune problema privind esența *λόγος*-ului? Dacă la rîndul nostru am vrea să replicăm, ceea ce desigur n-ar avea nici un rost, atunci am putea cu mai mult drept să spunem: iraționalismul, ca respingere a lui ratio, se manifestă neidentificat și cu puteri depline în apărarea «logicii», care crede că poate evita reflecția asupra *λόγος*-ului și asupra esenței lui ratio, esență care de fapt își are temeiul tot în acest *λόγος*.

Gîndirea care se împotrivesc «valorilor» nu afirmă că tot ceea ce este declarat drept «valoare» — «cultura», «arta», «știința», «demnitatea umană», «lumea» și «Dumnezeu» — este lipsit de valoare. Dimpotrivă, este vorba de a recunoaște în sfîrșit că tocmai prin caracterizarea ca «valoare» îi este răpită lucrului astfel evaluat demnitatea sa. Vrem să spunem: atunci cînd apreciem ceva ca valoare, lucrul evaluat este admis numai ca obiect al prețurii omului. Însă lucrul care reprezintă ceva în ființa sa nu se epuizează în obiectualitatea sa, și mai ales nu atunci cînd obiectualitatea are caracter de valoare. Orice act de evaluare este, chiar atunci cînd evaluează pozitiv, unul de subiectivare. Actul de evaluare nu lasă ființarea să fie; el o face să însemne ceva numai ca obiect al acțiunii lui. Efortul bizar de a face dovada obiectivității valorilor nu este conștient de ceea ce face. Cînd «Dumnezeu» este proclamat drept «cea mai înaltă valoare», acest fapt reprezintă o diminuare a esenței lui Dumnezeu. A gândi în termeni de valoare reprezintă, aici și oriunde, cea mai mare blasfemie care poate fi concepută la adresa Ființei. A gândi împotriva valorilor nu vrea să spună, așadar, că se pledează pentru lipsa de valoare și pentru «nimicnicia» ființării, ci înseamnă: a aduce în fața gândirii, în locul subiectivării care transformă ființarea într-un simplu obiect, cercul de lumină al adevărului Ființei.

A trimite la «faptul-de-a-fi-în-lume» ca fiind trăsătura fundamentală a umanității lui homo humanus nu implică defel că omul este doar o ființă «lumească» în sensul creștin al cuvîntului, așadar cu fața întoarsă

de la Dumnezeu și desprins cu totul de «transcendență». Prin acest cuvînt se înțelege ceea ce cu un altul mai limpede ar putea fi denumit transcendentul. Transcendentul este ființarea suprasensibilă. Acesta trece drept ființarea supremă, în sensul de cauză primă a întregii ființării. Dumnezeu este gândit ca această cauză primă. În expresia «a-fi-în-lume», «lume» nu înseamnă totuși defel ființarea pămîntească spre deosebire de cea cerească, și nici «lumescul» spre deosebire de «spiritual». În determinarea pe care o are acolo, «lume» nu înseamnă cîtui de puțin o ființare sau vreun domeniu al ființării, ci deschiderea Ființei. Omul este, și este om, în măsura în care este cel care ec-sistă (*der Ec-sistierende*). El pătrunde în deschiderea Ființării, care ca deschidere este Ființa însăși; Ființa care ca proiectare și-a proiectat pentru sine întru «grijă» esența omului. Proiectat în acest fel, omul se află «în» deschiderea Ființei. «Lumea» este cercul de lumină al Ființei, în care omul pătrunde pornind de la esența sa proiectată. Faptul-de-a-fi-în-lume numește esența ec-sistenței raportată la dimensiunea aflată în lumină, dimensiune din care se împlinește acest «ec» al ec-sistenței. Gîndită dinspre ec-sistență, «lumea» este, într-un anume fel, tocmai acel «dincolo» (*das Jenseitige*) în cadrul ec-sistenței și pentru ec-sistență. Omul nu este niciodată om mai înții dincoace (*diesseits*) de lume, ca «subiect», fie că-l luăm pe acesta în sensul de «eu» sau de «noi». De asemenea, el nu este niciodată mai înții și numai subiect, care, cei-drept, în același timp se raportează constant și la obiecte, ca și cum esența lui ar consta în relația subiect-obiect. Dimpotrivă, omul este mai înții în esența lui, ec-sistînd în deschiderea Ființei, iar acest deschis pune în lumină intervalul (*das Zwischen*) în interiorul căruia «este» posibilă o «relație» de la subiect la obiect.

Propoziția: Esența omului se întemeiază pe faptul-de-a-fi-în-lume nu decide dacă omul este, în sensul metafizic-teologic, o ființă de dincoace sau una de dincolo de lume.

De aceea, odată cu determinarea existențială a esenței omului nu s-a decis încă nimic despre «existența lui Dumnezeu» sau despre «inexistența» lui, și tot atît de puțin despre posibilitatea sau imposibilitatea zeilor. Este de aceea nu numai pripit, ci greșit și ca demers, să afirmi că explicitatea esenței omului, pornind de la raportul acestei esențe cu adevărul Ființei, este ateism. Dar în plus, această etichetare arbitrară dă dovadă și de o lectură neatență. Se trece cu vederea că încă din 1929, în lucrarea *Despre natura temeiului* (p. 28, nota 1), scrie: «Prin interpretarea ontologică a *Dasein*-ului ca a-fi-în-lume nu s-a decis nimic, în sens pozitiv, nici în sens negativ, privitor la o ființare posibilă întru Dumnezeu. Desigur însă, prin lămurirea transcendenței, se obține înainte de toate un concept satisfăcător al «*Dasein*-ului», de la care pornind, se poate pune

acum întrebarea cum stau lucrurile din punct de vedere ontologic când e vorba de raportarea *Dasein*-ului la Dumnezeu». Dacă după felul obișnuit, observația precedentă este și de astă dată superficial gândită, se va interpreta: această filozofie nu se decide nici pentru, nici contra existenței determinate a lui Dumnezeu. Ea rămâne imobilă în indiferența ei. Deci, problema religioasă nu prezintă pentru ea nici un interes. Iar un asemenea indiferentism cade pradă nihilismului.

Propovăduiește însă această remarcă indiferentismul? De ce atunci numai anumite cuvinte și nu oricare altele din această notă sînt subliniate? Pentru a sugera că gîndirea care gîndește pornind de la problema adevărului Ființei își pune această problemă într-un chip mai original decît este capabilă metafizica să o facă. Numai pornind de la adevărul Ființei poate fi gîndită esența sacralului. Abia pornind de la esența sacralului se poate gîndi esența dumnezeirii. Abia în lumina esenței dumnezeirii poate fi gîndit și spus ce anume trebuie să numescă cuvîntul «Dumnezeu». Oare nu trebuie mai întîi să putem asculta și pricepe cu băgare de seamă toate aceste cuvinte, dacă noi, ca oameni, deci ca ființe existente, urmează să ajungem la cunoașterea raportului lui Dumnezeu cu omul? Cum va putea altfel omul istoriei de azi a lumii să se întrebze cu seriozitate și rigoare dacă Dumnezeu se apropie sau se îndepărtează, cînd omul neglijează să pătrundă cu gîndirea, înainte de toate, în unica dimensiune în care acea întrebare poate fi pusă? Aceasta este însă dimensiunea sacralului, care pînă și ca dimensiune rămîne inaccesibilă dacă deschișul Ființei nu este luminat, iar dacă, în cercul ei de lumină, ea nu se află în preajma omului. Poate că semnul distinctiv al acestei epoci constă în lipsa de acces la dimensiunea deplinătății (*das Heile*). Poate că tocmai aceasta este singura calamitate (*Unheil*).

Totuși, gîndirea care indică înspre adevărul Ființei ca ceea ce urmează să fie gîndit, nu vrea cîtuși de puțin să spună, prin cele de mai sus, că s-a decis în favoarea teismului. Așa cum nu este ateistă, ea poate fi tot atît de puțin teistă. Aceasta însă nu din cauza unei atitudini indiferente, ci din respectarea limitelor care-i sînt impuse gîndirii ca gîndire de către adevărul Ființei, adică de către acel ceva ce se oferă pe sine gîndirii ca ceea ce urmează să fie gîndit. În măsura în care gîndirea rămîne la sarcina care-i revine, ea îi indică omului, în momentul actual al destinului lumii, o cale în dimensiunea originară a situației sale istorice. Rostind în acest fel adevărul Ființei, gîndirea s-a lăsat în voia a ceea ce este mai esențial decît toate valorile și decît oricare ființare. Gîndirea nu depășește metafizica ridicîndu-se deasupra ei, urcînd, cu gîndul de a o anula undeva, ci coborînd în apropierea a ceea ce este cel mai aproape (*in die Nähe des Nächsten*). Coborîrea este, mai cu seamă atunci cînd omul s-a rătăcit în

subiectivitate, mai grea și mai periculoasă decît urcarea. Coborîrea duce în sîrăcia ec-sistenței lui homo humanus. În ec-sistență este părăsită sfera lui homo animalis a metafizicii. Ponderea ce se acordă acestei sfere constituie temeiul indirect și cu rădăcini adînci pentru amăgirea și arbitralul a ceea ce este numit biologism, dar și a ceea ce este cunoscut sub denumirea de pragmatism. A gîndi adevărul Ființei înseamnă totodată a gîndi humanitas a lui homo humanus. Ceea ce contează este humanitas în slujba adevărului Ființei, dar fără umanism în sensul lui metafizic.

Dacă însă humanitas ține atît de mult de esența gîndirii Ființei, nu trebuie atunci să completăm «ontologia» prin «etică»? Strădăna dumneavoastră, pe care o exprimați în propoziția «Ce ce je cherche à faire, depuis longtemps déjà, c'est préciser le rapport de l'ontologie avec une éthique possible» — nu este atunci absolut esențială?

Curînd după ce apăruse *Ființă și timp*, un prieten mai tînr mă întrebă: «Cînd aveți de gîd să scrieți o etică?». Atunci cînd esența omului este gîndită într-un mod atît de esențial, și anume în exclusivitate pornind de la problema adevărului Ființei, fără însă ca omul să fie ridicat la rangul de centru al ființării, atunci nimic mai firesc decît să fie resimțită nevoia unei îndrumări valabile pentru toată lumea și a unor reguli care să spună în ce fel trebuie să trăiască omul în conformitate cu destinul său, acest om care este cunoscut pornind de la ec-sistența întru Ființă. Dorința de a avea o etică cere cu atît mai imperios îndeplinirea ei, cu cît dezorientarea evidentă — nu mai puțin decît aceea nemărturisită a omului — crește nemăsurat. Întreaga noastră grijă trebuie să fie dedicată acestor legături care se realizează cu ajutorul eticii, într-o epocă în care omul tehnicii livrat masei impersonale, nu mai poate fi adus la o statornicie trăinică decît prin intermediul unei concentrări și ordonări — corespunzătoare acestei tehnici — a planurilor și acțiunilor sale în întregul lor.

Cine și-ar putea permite să treacă cu vederea existența acestei situații nefaste? Oare nu se cuvine atunci să crutăm și să consolidăm legăturile existente, chiar dacă ele dau esenței umane o coeziune atît de sărăcăcioasă încă și de scurtă durată? Desigur. Dar această nevoită scutește ea oare vreedată gîndirea de a gîndi ceea ce înainte de toate rămîne de gîndit și care, ca Ființă, rămîne, mai presus de orice, garanția și adevărul întregii ființări? Mai poate gîndirea și de aici înainte să renunțe la a gîndi Ființa, după ce aceasta, ascunsă în lunga uitare, se vestește în ceasul de față al lumii, cînd întreaga ființare este zguduită din temelii?

Însă mai înainte de a căuta să stabilim mai exact relația dintre «ontologie» și «etică», trebuie să ne întrebăm ce sînt de fapt «ontologia» și «etica». Devine necesar să chibzuim dacă ceea ce pot semnifica cele două denumiri rămîne în contact și în conformitate cu ceea ce trebuie

să facă gândirea, care, ca gândire, are de gândit, mai presus de orice, adevărul ființei.

Dacă însă atât «ontologia» cât și «etica», și împreună cu ele întreaga gândire provenită din discipline se dovedesc a fi caduce — drept care gândirea noastră devine mai disciplinată —, atunci ce se întâmplă cu problema privind raportul dintre cele două discipline amintite ale filozofiei?

«Etica» apare pentru prima dată, împreună cu «logica» și «fizica», în școala lui Platon. Aceste discipline se nasc în epoca în care gândirea devine «filozofie», filozofia la rîndu-i *ἐπιστήμη* (știință), iar știința însăși o chestiune de școală și învățămînt. În procesul de trecere către o filozofie astfel înțeleasă, știința se naște, iar gândirea se stinge treptat.

Gînditorii perioadei anterioare nu au cunoștință de o «logică», nici de o «etică» sau «fizică». Și totuși, gîndirea lor nu este nici nelogică, nici imorală. Cît despre «physis», ei gîndeau cu o adîncime și o vastitate pe care întreaga «fizică» ulterioară nu va mai fi în stare să le atingă. Tragediile lui Sofocle ascund în spusele lor, în cazul în care este cumva permisă o astfel de comparație, un *ἦθος* mai original decît prelegerile de «etică» ale lui Aristotel. Un aforism al lui Heraclit exprimă în numai trei cuvinte un lucru atît de simplu, încît esența etosului se desprinde imediat din el cu claritate.

Aforismul lui Heraclit sună astfel (p. 119): *ἦθος ἀνθρώπων δαίμων*. Se obișnuiește în general să fie tradus astfel: «Firea sa îl este omului dăimon». Această traducere nu gîndește însă grecește, ci modern. *ἦθος* înseamnă sălaș, loc al locuirii. Cuvîntul numește spațiul deschis în care locuiește omul. Deschisul așezării sale face să apară ceea ce se îndreaptă către esența omului, și care, ajungînd aci, se ține în apropierea lui. Așezarea omului deține în sine și păstrează venirea (*ἄνκλις*) acelei realități, căreia îi aparține omul în esența sa. Aceasta este, potrivit vorbei lui Heraclit, *δαίμων*, zeu. Aforismul vrea să spună: omul locuiește, în măsura în care este om, în apropierea zeului. Cu acest aforism al lui Heraclit se potrivește întru totul o întîmplare pe care ne-o relatează Aristotel (*De part. anim.* A 5, 645 a 17). Ea sună astfel: «*Ἡρώκλειτος λέγειται πρὸς τοὺς ξένους εἰπεῖν τοὺς βλοκόμενος ἐντυχεῖν αὐτῷ ὅτι ἐπειδὴ πσιόντες εἶδον αὐτὸν θερμόμενον πρὸς τῷ ἱερῷ ἑστῆσαν, ἐκέλευε γὰρ αὐτοὺς εἰσεῖναι θαρροῦντας, εἶναι γὰρ καὶ ἐντῷ θεῷ*...».

«I se atribuie lui Heraclit o vorbă pe care a spus-o străinilor dornici să dea ochii cu el. Aceștia, apropiindu-se, l-au văzut încălzindu-se la cuptor. Ei rămaseră locului uimiți, și aceasta mai cu seamă cînd el le dădu curaj celor ce șovăiau și îi pofti să intre cu aceste vorbe: „se află zei și aici”...».

Întîmplarea vorbește, ce-i drept, de la sine; să ne oprim totuși asupra cîtorva lucruri:

Mulțimea vizitatorilor străini, în curiozitatea ei indiscretă față de gînditor, este dezamăgită și surprinsă văzîndu-l locuința. Ea crede că-l va găsi pe gînditor într-un cadru care opunîndu-se traiului bîcnic de zi cu zi al oamenilor, poartă întru totul semnul excepției și al lucrului rar, capabil de aceea să ațîțe curiozitatea. Văzîndu-l pe gînditor, mulțimea speră să vadă aici lucruri care măcar pentru o vreme să-i ofere prilejul unei flecăreli agreabile. Străinii care vor să-l viziteze pe gînditor se așteaptă să-l vadă poate tocmai în clipa cînd el, adîncit într-o profundă meditație, gîndește. Vizitatorii vor «să trăiască» acest eveniment nu pentru a se împărtași și ei cît de cît din gîndire, ci doar pentru a putea spune că l-au văzut și auzit pe acela despre care nu se spune altceva decît că este un gînditor.

În schimb, curioșii îl găsesc pe Heraclit lîngă cuptor. Acesta este un loc destul de comun și nearătos; ce-i drept, aici se coace pîinea. Însă Heraclit nu stă în preajma cuptorului nici măcar pentru a coace pîine. El se află aici numai pentru a se încălzi. În acest loc, oricum neînsemnat, el își trădează astfel întreaga mizerie a vieții sale. Priveliștea unui gînditor căruia îi este frig nu poate trezi prea mult interes. Și atunci, în fața acestui spectacol dezamăgitor, curioșii își pierd pe dată pînă și pofta de a se mai apropia. Ce caută ei aici? Scena comună și lipsită de farmec a cuiva căruia îi este frig și stă lîngă sobă, oricine o poate găsi oriînd la el acasă. La ce bun atunci să calci pragul unui gînditor? Vizitatorii sînt pe punctul de a pleca. Heraclit citește pe fețele lor curiozitatea dezamăgită. El știe ce se întîmplă cînd lipești mulțimea de o senzație așteptată și de aceea nu se miră că noii sosiți sînt gata să facă de îndată calea înapoi. Iată de ce le dă curaj și într-adins îi invită să intre cu aceste cuvinte: *εἶναι γὰρ καὶ ἐνταῦθα θεός*: «Se află zei și aici».

Această vorbă pune sălașul (*ἦθος*) gînditorului și îndeletnicirea sa în cu totul altă lumină. Dacă vizitatorii au înțeles de îndată, și dacă în general au înțeles această vorbă, totul apărîndu-le de atunci în această lumină, povestea nu ne-o spune. Dar că această întîmplare a fost povestită și ni s-a transmis pînă în zilele noastre se datorește faptului că ceea ce ea relatează provine din atmosfera acestei gîndiri, caracterizînd-o. *καὶ ἐνταῦθα*, «și aici», în preajma cuptorului, în acest loc obișnuit, unde fiecare lucru și fiecă situație, fiecă faptă și gîndire este familiară și curentă, adică obișnuită, «chiar și aici», în raza obișnuitului, *εἶναι θεός*, «se află zei».

ἦθος ἀνθρώπου δαίμων spune însuși Heraclit: «Sălașul (obișnuitul) al omului îi este acestuia deschidere pentru înfățișarea zeului (a ne-obișnuitului)». Acum, dacă potrivit semnificației fundamentale a cuvîntului *ἦθος*, numele de etică vrea să spună că ea meditează asupra sălașului omului, atunci aceea gîndire care gîndește adevărul ființei ca element original al omului

ca al unuia care ecistă, este deja în sine etica originară. Însă atunci această gândire nu mai este etică, deoarece ea este ontologie. Or, ontologia nu gîndește decît ființarea (bv) în ființa sa. Iar atîta vreme cît adevărul Ființei nu este gîndit, întreaga ontologie rămîne fără fundament. De aceea gîndirea care în *Ființă și timp* a căutat să pătrundă în adevărul Ființei, s-a intitulat ontologie fundamentală. Aceasta caută să se întoarcă la temeiul esenței, din care ia naștere gîndirea ce vizează adevărul Ființei. Deja prin aplicarea acestui alt mod de întrebare, gîndirea respectivă este eliberată de « ontologia » metafizicii (chiar și de cea kantiană). « Ontologia » însă, fie ea transcendentă sau precritică, nu este criticată pentru că gîndește ființa ființării înghesuind Ființa în concept, ci pentru că nu gîndește adevărul Ființei și nesocotește astfel faptul că există o gîndire care este mai riguroasă decît cea conceptuală. Gîndirea care caută să pătrundă în adevărul Ființei reușește să treacă în limbă — aflată fiind în situația dificilă a primei tentative de răzbateră — doar o mică parte a acestei dimensiuni cu totul diferite. Limba se falsifică singură în măsura în care încă nu reușește, apelînd la ajutorul esențial al vederii fenomenologice, să abandoneze pretenția nepotrivită la « știință » și la « cercetare ». Și totuși, pentru a-i face pe ceilalți să recunoască și totodată să înțeleagă această tentativă a gîndirii în cadrul filozofiei existente, pentru început nu se putea vorbi decît din orizontul existentului și al denumirilor curente folosite în acest orizont.

Între timp însă am început să înțeleg că tocmai aceste denumiri sînt cele care în mod nemijlocit și inevitabil trebuiau să conducă la eroare. Căci aceste denumiri și limbajul conceptual care le însoțește nu au fost re-gîndite de cititor luîndu-se ca punct de plecare obiectul care abia urma să fie gîndit, ci dimpotrivă, acest obiect a fost reprezentat în virtutea denumirilor păstrate în semnificația lor obișnuită.

Gîndirea care își pune problema adevărului Ființei, și prin aceasta determină sălaşul esenței omului pornind de la Ființă și totodată vizînd-o, nu este nici etică, nici ontologie, lădă de ce problema privind raportul dintre etică și ontologie nu mai are în acest domeniu nici un fundament. Totuși întrebarea dumneavoastră, gîndită mai originar, păstrează un sens și o pondere substanțială.

Între-adevăr, trebuie să ne punem această întrebare: dacă gîndirea care meditează asupra adevărului Ființei determină esența lui humanitas ca ec-sistență, pornind de la apartenența acestei humanitas la Ființă, rămîne atunci oare această gîndire doar o reprezentare teoretică a Ființei și omului sau, în același timp, dintr-o astfel de cunoaștere se obțin îndrumări destinate să ne ajute în viața practică?

Răspunsul sună astfel: această gîndire nu este nici teoretică, nici practică. Ea precede această distincție, în măsura în care este, această gîndire este gîndire evocatoare a Ființei și nimic altceva. Apartinînd Ființei, deoarece este proiectată întru păstrarea adevărului ei și revendicată pentru această păstrare, ea gîndește Ființa. O astfel de gîndire nu duce la un rezultat anumit. Ea nu produce nici un efect. Ea își satisface esența, în măsura în care ea este. Însă ea este în măsura în care exprimă conținutul care îi este propriu (*seine Sache*). Din punct de vedere istoric, conținutul gîndirii îi corespunde numai o singură rostire adecvată naturii lui de conținut (*Sachheit*). Relația obligatorie a rostirii cu conținutul care îi e propriu acestei gîndiri este superioară valabilității obținute în cunoașterea științifică, pentru că ea este mai liberă. Căci ea lasă Ființa — să fie. Gîndirea construiește locul de adăpost al Ființei, care, ca rostuire (*Fuge*) a Ființei, rostuieste (*verfügt*), potrivit destinului, esența omului, făcînd-o să locuiască în adevărul Ființei. Această locuire este esența lui « a-fi-în-lume » (v. *Ființă și timp*, p. 54). Ceea ce se spune acolo despre « ființa-in » ca « locuire » nu este un simplu joc etimologic. Trimiterea făcută în conferința din 1936 la vorba lui Hölderlin — *Voll Verdienst, doch dichterisch wohnet der Mensch auf dieser Erde** —, nu este defel arabescul unei gîndiri care se salvează, evadînd din știință în poezie. Vorbirea despre locul de adăpost al Ființei nu este un transfer de imagine de la « loc de adăpost » la Ființă, ci din esența Ființei gîndită adecvat cu conținutul, noi vom putea într-o bună zi să gîndim mai bine ce înseamnă « loc de adăpost » și « a locui ».

Cu toate acestea, gîndirea nu creează niciodată locul de adăpost al Ființei. Gîndirea conduce ec-sistența istorică, adică humanitas a lui homo humanus, în domeniul deschiderii deplinătății.

Mai cu seamă odată cu deplinătatea apare în cercul de lumină al Ființei răul. Esența acestuia nu constă în pură ticăloșie a acțiunii umane, ci în malignitatea destructivității.

Totuși, atît deplinătatea cît și destructivul nu se pot împlini în Ființă decît în măsura în care Ființa însăși este realitate litigioasă. În această realitate se ascunde proveniența esențială a negării (*des Nichtens*). Ceea ce neagă (*was nichtet*) se luminează ca fiind natură a negării (*das Nichthafte*). Aceasta poate fi desemnată prin « nu ». Nu-ul (*das Nichten*) nu provine nicidecum din negarea rostită de negație (*das Nein-Sagen*). Orice « nu » (*jedes Nein*) care nu se concepe greșit ca o insistare îndărătnică asupra puterii de instituire proprie subiectivității, ci rămîne permisiune-de-a-fi (*ein sein-lassendes*) proprie ec-sistenței, răspunde la reven-

* « Plin de merite, totuși poetic, locuiește omul pe acest pămînt ».

dicarea negării care se luminează. Orice «nu» nu este decât afirmarea lui «nu» (*Alles Nein ist nur die Bejahung des Nicht*). Orice afirmare rezidă în recunoaștere. Această recunoaștere lasă să vină spre sine acel lucru către care ea se îndreaptă. Se crede îndeobște că negarea nu este nicăieri de găsit în ființarea însăși. Lucrul e adevărat atâta vreme cât negarea este căutată ca o formă de ființare, ca o însușire reală proprie ființării. Însă căutând în acest fel nu se caută negarea. Nici Ființa nu este o însușire reală care poate fi identificată în ființare. Cu toate acestea, Ființa are un caracter mai pronunțat de ființă (*seiender*) decât orice ființare. Tocmai pentru că negarea se împlinește în Ființa însăși nu putem noi niciodată s-o observăm ca o formă de ființare proprie ființării. Desigur, indicarea acestei imposibilități nu face dovada provenienței lui «nu» (*des Nicht*) din negarea rostită (*aus dem Nein-Sagen*). Această dovadă pare valabilă numai atunci când ființarea este concepută ca elementul obiectiv al subiectivității. Potrivit alternativei, putem atunci să conchidem că orice «nu» (*jedes Nicht*), din moment ce nu apare niciodată ca ceva obiectiv, trebuie să fie, fără putință de tăgădă, produsul unui act al subiectului. Dacă însă abia negarea rostită (*das Nein-Sagen*) îi instituie pe «nu» (*das Nicht*) ca pe ceva ce nu este decât de ordinul gândirii, sau dacă abia negarea (*das Nichten*) îl revendică pe «nu» (*das Nein*) ca obiect al rostirii în permisivitatea-de-a-fi (*im Seinlassen*) a ființării — nu putem nicidecum hotărî luind ca punct de plecare reflecția subiectivă asupra gândirii concepută în prealabil ca subiectivitate. Într-o astfel de reflecție nu se ajunge încă la dimensiunea care să permită punerea întrebării într-un mod adecvat. Rămâne să ne întrebăm, presupunând că gândirea aparține ec-sistenței, dacă nu cumva orice «da» și «nu» este deja ec-sistent pe calea ce duce la adevărul Ființei. Dacă este așa, atunci «da» și «nu» sînt deja în ei înșiși sușii Ființei, iar ca sușii, ei nu mai pot să instituie, ei mai întîi, acel lucru cruia ei înșiși îi aparțin.

Negarea se împlinește în Ființa însăși și nicidecum în existența omului, în măsura în care această existență este gândită ca subiectivitate a lui ego cogito. Ființa umană nu neagă (*nichtet*) nicidecum, în măsura în care omul ca subiect realizează negația (*die Nichtung*) în sensul respingerii; ființa-în-deschis neagă în măsura în care, luată ca esență în care omul ec-sistă, ea însăși aparține esenței Ființei. Ființa neagă — ca Ființă. Acesta este motivul pentru care în idealismul absolut, la Hegel și la Schelling, nu-ul (*das Nicht*) apare ca negativitate a negației în esența Ființei. Însă esența Ființei este gândită acolo în sensul realității absolute ca voință necondiționată care se vrea pe sine, și anume ca voință de cunoaștere și de iubire. În această voință, Ființa rămîne încă ascunsă ca voință de putere. Totuși, pentru care motiv anume negativitatea subiectivității absolute

este una «dialectică»; și pentru care motiv anume iese negarea la iveală și totodată este ascunsă în esența ei datorită dialecticii — nu poate constitui obiectul discuției de față.

Ceea ce neagă (*das Nichtende*) în Ființă este esența a ceea ce eu numesc nimicul (*das Nichts*). Tocmai pentru că gândirea gîndește Ființa, ea gîndește nimicul.

Abia Ființa este cea care acordă deplinătății deschiderea în toată splendoarea ei, iar destructivității, propensiunea către calamitate.

Numai în măsura în care omul, ec-sistînd întru adevărul Ființei, aparține acesteia, primește, distribuite de Ființa însăși, acele îndrumări care urmează să devină pentru el lege și regulă. «A distribui» se spune în grecește *véμειν*. *Nóμος* nu înseamnă doar lege, ci mai originar, distribuire ce rezidă în conținutul destinat de Ființă. Doar această distribuire este capabilă să-l rostuiască pe om în Ființă. Numai o astfel de rostuire este capabilă să îl susțină și să îi dea o consistență. Altminteri, orice lege rămîne un artefact al rațiunii umane. Mai important decât orice stabilire de reguli este ca omul să găsească sălașul întru adevărul Ființei. Abia acest sălaș (*Aufenthalt*) permite cunoașterea a ceea ce este stabil (*das Haltbare*). Adevărul Ființei dăruiește stabilitate (*Halt*) oricărei atitudini (*Verhalten*). «Halt» înseamnă în limba noastră «pază», «ocrotire» (*Hut*). Ființa este paza care, în vederea adevărului ei, îl ocrotește pe om în esența lui ec-sistentă, astfel încît ea adăpostește ec-sistența în limbă. Iată de ce limba este deopotrivă loc de adăpost al Ființei și lăcaș al esenței omului, și tocmai pentru că limba este lăcașul esenței omului, umanitățile istorice și oamenii nu pot fi acasă în limbă lor atîta vreme cît limba a devenit o simplă carcasă în spatele căreia oamenii își văd de unelirile lor.

Însă în ce relație se află gîndirea Ființei cu comportamentul teoretic și practic? Ea depășește orice contemplare, deoarece se îngrijește tocmai de acea lumină în care poate să sălășuiască și să se miște o vedere care este «theoria». Gîndirea ia seama la cercul de lumină al Ființei, depunînd rostirea ei privitoare la Ființă în limbă — ca adăpost al ec-sistenței. Gîndirea este astfel o făptuire; dar una care în același timp depășește orice praxis. Gîndirea transgresează acțiunea și producerea nu prin amplasarea unei înfăptuiri, și nici prin rezultatele unei acțiuni, ci prin simplitatea împlinirii care se dispensează de succes.

Căci, în rostirea ei, gîndirea trece în limbă cuvîntul nerostit al Ființei. Expresia folosită aici «a trece în limbă» (*zur Sprache bringen*) trebuie luată acum textual. Luminîndu-se, Ființa vine înspre limbă (*kommt zur Sprache*). Ea este fără încetare în drum spre aceasta. La rîndul ei, gîndirea ec-sistentă trece în limbă, prin rostirea ei, această Ființă care vine. Limba este ridicată astfel ea însăși în cercul de lumină al Ființei.

Abia astfel limba este în acea modalitate misterioasă și care totuși ne domină constant, străbătându-ne. Prin faptul că limba, trecută deci deplin în esența ei, este istorică, Ființa este adăpostită în gândirea care o evocă. Ec-sistența locuiește gândind locul de adăpost al Ființei. În toate acestea este ca și cum prin rostirea care gândește nu s-a întâmplat absolut nimic.

Dar iată că tocmai ni s-a oferit un exemplu pentru această făptuire neostentativă a gândirii. Gîndind anume expresia destinată limbii — expresia « a trece în limbă » — gîndind-o pe ea și numai pe ea, și păstrînd în atenția rostirii acest gînd ca ceea ce urmează să fie constant gîndit în viitor, am trecut în limbă ceva din împlinirea Ființei înseși.

Elementul straniu în această gîndire a Ființei este simplitatea. Tocmai simplitatea este cea care ne ține la distanță de această gîndire. Căci noi obișnuim să căutăm gîndirea care și-a primit prestigiul universal sub numele de « filozofie » în forma neobișnuitului accesibil doar inițiaților. Sîntem învățați să ne reprezentăm gîndirea deopotrivă după modelul cunoașterii științifice și după demersurile sale în domeniul cercetării. Apreciem făptuirea cuiva după realizările impresionante înucunate de succes ale practicii. Însă făptuirea gîndirii nu este nici teoretică, nici practică și nici îngemănarea acestor două atitudini.

Pentru că esența ei este simplă, gîndirea Ființei ne rămîne mai întîi ascunsă. Cînd ne împrietenim însă cu neobișnuitul acestei simplități, ne pîndește de îndată un alt neajuns. Apare bănuiala că această gîndire a Ființei cade pradă arbitrarului; căci ea nu se mai poate orienta bazîndu-se pe fiintare. De unde își primește atunci gîndirea norma? Care este legea făptuirii ei?

Aici este cazul să dăm glas celei de-a treia întrebări din scrisoarea dumneavoastră: comment sauver l'élément d'aventure que comporte toute recherche sans faire de la philosophie une simple aventure? Să pomenim acum în treacăt de poezie. Ea se află în fața aceleiași întrebări ca și gîndirea. Rămîne însă mereu valabilă vorba, aproape trecută cu vederea, din *Poetica* lui Aristotel, cum că poezia este mai adevărată decît cercetarea sistematică a ființării.

Însă nu numai ca cercetare și interogație care pătrunde în ceea ce nu a fost încă gîndit este gîndirea unei aventuri. În esența ei, ca gîndire a Ființei, gîndirea este revendicată de Ființă. Gîndirea este raportată la Ființă ca la ceea ce vine (*l'avenant*). Gîndirea este, ca gîndire, prinsă în venirea (*Ankunft*) Ființei, în Ființă ca venire. Ființa s-a destinat deja pe sine gîndirii. Ființa este, ca destin al gîndirii. Destinul, însă, este în sine istoric. Istoria lui a atins deja nivelul limbii în rostirea gînditorilor.

A trece de fiecare dată în limbă această venire a Ființei, una care rămîne și care în această rămînere îl așteaptă pe om, iată unicul conținut al gîndirii.

Iată și motivul pentru care cei mai importanți gînditori spun mereu același lucru. Aceasta însă nu înseamnă: identicul. Desigur, ei spun acest lucru numai aceluia care sînt dispuși să gîndească pe urmele lor. Luînd seama la destinul Ființei și gîndindu-l istoric, gîndirea s-a și legat cu ceea ce îi este conform și care este adecvat destinului său. Totuși rămîne, ca pericol constant al gîndirii, aventurosul. Cum ar putea însă această simplitate să nu rămînă cel mai primejdios lucru, cei drept nu în sine, ci pentru om? Doar ne gîndim mereu la vorba lui Hôlderlin privitoare la limbă, din fragmentul *Ci în colibe locuiește omul*. Poetul numește limba « cel mai periculos dintre bunuri ».

Rostirea cuvenită (*Schicklichkeit*) despre Ființă înțealeasă ca destin cuvenit (*Geschik*) al adevărului e legea supremă a gîndirii, și nu regulile logicii, care pot deveni reguli abia ca provenind din legea Ființei. Însă a lua seama la rostirea cuvenită născută din gîndire nu implică numai faptul că de fiecare dată noi ne aducem aminte ce este de spus despre Ființă și cum se cuvine s-o spunem. Tot altă de esențial este să ne gîndim, dacă ni se permite să rostim ceea ce trebuie gîndit, pînă la ce punct, în care moment al istoriei Ființei, în ce dialog cu această istorie și de la care anume existență plecînd. Acele trei momente menționate într-o scrisoare anterioară sînt determinate în conexiunea lor, luîndu-se ca punct de plecare legea rostirii cuvenite gîndirii care se mișcă pe planul istoriei Ființei: rigoarea meditației, grija sporită pentru rostire, economia cuvîntului.

Este timpul să ne dezobișnuim de a supraestima filozofia și, de aceea, de a o suprasolicita. În situația gravă în care se află lumea de azi, important este: mai puțină filozofie, însă mai multă atenție a gîndirii; mai puțină literatură, însă mai multă cultivare a cuvîntului.

Gîndirea viitoare nu va mai fi filozofie, deoarece ea gîndește mai originar decît metafizica, al cărei nume spune același lucru. De asemenea, gîndirea viitoare nu mai poate, așa cum cerea Hegel, să renunțe la numele « iubire de înțelepciune » și să devină înțelepciunea însăși sub forma cunoașterii absolute. Gîndirea este pe cale să coboare în sărăcia esenței sale precursoare. Gîndirea adună limba în rostirea simplă. Căci limba este limba Ființei, așa cum norii sînt nori ai cerului. Gîndirea lasă, prin rostirea ei, brazele abia văzute în limbă. Ele sînt și mai șterse decît brazele pe care le lasă în urmă-i, pe cîmp, plugarul cu pas domol.

În românește de GABRIEL LICEANU

MARTIN HEIDEGGER

GEDACHTES

ZEIT

Wie weit ?
Erst wenn sie steht, die Uhr,
im Pendelschlag des Hin und Her,
hörst Du: sie geht und ging und geht
nicht mehr.
Schon spät am Tag die Uhr,
nur blosse Spur zur Zeit,
die, nah der Endlichkeit,
aus ihr ent-steht.

WEGE

Wege,
Wege des Denkens, gehende selber,
ent rinnende. Wann wieder kehrend,
Ausblicke bringend worauf?
Wege, gehende selber,
ehedem offene, jah die verschlossenen,
später. Früheres zeigend,
nie Erlangtes, zum Verzicht Bestimmtes —
lackernd die Schritte
aus Anklang verlässlichen Geschicks.
Und wieder die Not
zögernden Dunkels
im wartenden Licht.

MARTIN HEIDEGGER

CÎNDURI

TIMP

Cît de departe ?
Abia cînd ceasul stă,
cînd legănarea din pendul se șterge,
abia atunci auzi: cum merge, cum mergea
cum nu mai merge.
Cînd ziua-i pe sfîrșite, ceasul,
doar urmă palidă de timp,
care, în preajmă de finit răstimp,
din el e-merge.

CĂRĂRI

Cărări,
cărări ale gîndului, ce singure merg,
le pierdem din ochi. Cînd iată-le iarăși,
privirilor noastre ce li se-arată ?
Cărări, ce singure merg,
odinioară deschise, fără de veste-nchizîndu-se
apoi. Arătînd doar ce-a fost,
niciodată șinta atînsă, ci doar ce-l hărăzit renunțării —
ce ușori ne sînt pașii
cînd se potrivesc după mersul prea certeii ursite.
Și iarăși suferința
beznei șovăinde
în lumina ce-așteaptă.

* Poeziile care urmează au fost dedicate de Heidegger lui René Char și publicate în anul 1971, sub titlul Gedachtes.

WINKE

*Je aufdringlicher die Rechner,
je massloser die Gesellschaft.*

*Je seltener Denkende,
je einsamer Dichtende.*

*Je natvoller Ahnende,
ahnend die Ferne
rettender Winke.*

ORTSCHAFT

*Die das Selbe denken
im Reichtum seiner Selbigkeit,
gehen die mühsam langen Wege
in das immer Einfachere, Einfältige
seiner im Unzugängbaren
sich versagenden Ortschaft.*

CÉZANNE

*Das nachdenksam Gelassene, das inständig
Stille der Gestalt des alten Gärtners
Vallier, der Unscheinbares pflegte am
chemin des Lauves.*

*Im Spätwerk des Malers ist die Zwiefalt
von Anwesendem und Anwesenheit einfältig
geworden, <realisiert> und verwunden zugleich,
verwandelt in eine geheimnisvolle Identität.*

Zeigt sich hier ein Pfad, der in ein Zusammengehören des Dichtens und des Denkens führt?

SEMNE

*Cu cât sînt mai sîrguincioși socotorii,
cu-atît societatea mai fîră de măsură.*

*Cu cât se-mputînează gînditorii,
cu-atît poezii mai însingurați,*

*Cu-atît mai chinuți presimțitorii,
presimțind depărtarea
mintuitoarelor semne.*

SĂLAȘ

*Cei care gîdesc esența
în bogăția esențialității ei
merg pe trudnic lungile drumuri
cătरे mereu mai simplu, cătरे unitatea
sălașului unde ea se refuză
în inaccesibil.*

CÉZANNE

*Serenitatea reflexivă, stăruitoarea
liniște din făptura bătrînelui grădinar
Vallier, care, pe chemin des Lauves,
cultiva fîră de însemnătăți.*

*În pînză aceasta tirzie a pictorului, despicarea,
între prezent și Prezență s-a șters
<realizată> și deopotrivă învinsă,
preschimbată într-o misterioasă identitate.*

*Oare aici se deschide drumul ce
duce la o întîlnire a poeziei cu
gîndirea?*

SPRACHE

Wann werden Wörter
Wieder Wort?
Wann weilt der Wind weisender Wende?

Wenn die Worte, ferne Spende,
sagen —
nicht bedeuten durch bezeichnen
wenn sie zeigend tragen
an den Ort
uralter Eignis
— Sterbliche eignend dem Brauch —
wohin Geläut der Stille ruft,
von Früh-Gedachtes der Be-Stimmung
sich fügsam klar entgegenstufte.

LIMBA

Cînd redevin' cuvintele
Cuvînt?
Cînd vine zăbava prea multelor rotiri tîlcuite?

Cînd cuvintele, daruri de departe,
spun —
dar nu prin simplă arătare,
ci purtîndu-ne-napoi
la locul
potrivirii de obîrşie
— potrivindu-l pe muritori cu Flinţa¹ —
acolo unde cheamă dangătul tăcerii
iar gîndul timpuriu începe a urca
treaptă cu treaptă, limpede, supus,
spre propria-i determinare.

În româneşte de GABRIEL LIICEANU

¹ Prin Brauch, Heidegger traduce pe tō hrōon, care la Anaximandru ar reprezenta o primă imagine a Flinţei (cf. Heidegger, pp. 338—9).

Jurnal heideggerian

Încerc de mai multă vreme un cuvânt introductiv la *Scrisoarea despre «umanism»*. Însă un simplu «studiu», scris după tipic, explicativ și cuviincios, nu și-ar atinge, în acest caz, obiectivul: a sugera celorlalți înțelegerea cu neobișnuitul, cu fața nevăzută a propriei noastre gândiri. Dorișea de a-l face pe celălalt atent, de a-l convinge să trăiască Evenimentul în forma lui nedegradată, nu ar putea fi satisfăcută decât prin recapitularea propriei mele experiențe, deci sub forma fictivă (căci imposibilă) a unui *jurnal de traducător*. Resimt această pornire ca pe un mod de a plăti tribut epocii, de a consimți la un habitus stilistic: exaltarea jurnalului, aducerea culiselor în scenă, exhibarea laboratorului care se naște prin dublă mișcare, transformându-se în «operă» sau într-un *Ersatz* al ei. Este oare slăbiciune aici? Sau un mod mai viu, mai patetic de a trăi spiritual, care — de ce nu? — ar putea fi resimțit în mineralitatea lui, izbăvind astfel de beția eterului meseria aceasta lipsită de unelte, de «materie» și de ticuri artistice, a filozofiei.

Mai există oare un alt felozof care să justifice un «jurnal de traducător»? Cu Platon este vorba până la urmă de o performanță literară. Cu Aristotel, lucrul ar fi avut sens dacă l-ar fi întreprins primul lui traducătorilor latini, armeni sau arabi; altminteri, pentru limbile romantice cel puțin, «jargonul» aristotelic era deja constituit și el a rămas și până astăzi o simplă prelucrare modernă a moștenirii latinității. Kant a putut însemna o aventură pentru limba română — prin Eminescu — într-un moment când ea nu era «încercată filozoficește»; dar nici filozofia lui Kant, nici cea a lui Hegel, nu pot fi resimțite la nivelul limbajului, pentru nici o cultură intrată în maturitate, ca o aventură neîntreruptă. În ambele cazuri este vorba de un cod finit, care, odată dezlegat, transformă traducerea în rutină. În schimb, cu Heidegger se întâmplă ceva unic: nu gîndește doar un filozof, ci prin el, întreaga limbă este adusă la filozofie, și fiecăre cuvînt, oricît de umil, este pus să gîndească și să spună, printr-o recuperare a sensului original, altceva decît spus în mod obișnuit. În acest caz, un jurnal de traducător ar avea dintr-o dată sens; el ar fi singura modalitate onestă de a-l introduce pe cititor într-o filozofie care se naște traversînd arheologic limba.

Tot scenariul *Scrisorii* se învîrte în jurul a trei termeni: *Sein*, *Seiendes* și *Dasein*. Obligația elementară de a-l face inteligibil pentru oricine. Numai că, scrisă în 1946,

asezată deci la jumătatea vieții de gînditor a lui Heidegger, *Scrisoarea* captează, ca într-un uriaș pumn al minții, toate drumurile gîndirii heideggeriene, lăsîndu-le să alunece, consolidate și purificate, dinspre trecutul spre viitorul lor. Cele trei cuvînte nu sînt deci ale *Scrisorii* doar: cu ele se consumă tot «misterul» filozofiei lui Heidegger. A le explica înseamnă a te instala dintr-o dată în miezul acestei gîndiri. La un moment dat, umilit de neputință și convins că Heidegger nu poate fi explicat, ci doar înțeles, am simțit intens nevoia de a-l consulta pe Constantin Noica; îmi propune să explic *Ființa*, *Sein-ul*, pornind de la dubla accepție pe care ea o are în istoria filozofiei, și pe care Heidegger o menționează, aceea de «esență» și «existență», arătînd că Heidegger a preluat *esența*, deci *latura tare* a ființei, pe care filozofia tradițională a părăsit-o în favoarea superficialilor «existenței». În fond, la Heidegger ar fi vorba despre un platonism mascat, de vreme ce nu se mai caută *ein Wahres*, «ceva adevărat», ci *die Wahrheit*, adevărul însuși, exact cum Socrate nu întreba ce este o fată frumoasă, ci ce este frumosul. Ideea nu mă satisface. Îmi trebuie ceva mai puțin rece și tehnic, ceva simplu, limpede. *Secolul 20* nu este o revistă de filozofie. Mă gîndesc mai degrabă la o vastă categorie stilistică, la încadrarea lui Heidegger în specia titanismului modern al gîndirii: a-ți asuma o sarcină extraordinară, care vine în răspăr cu toată tradiția consfințită a filozofiei, a provoca deci o răsturnare de proporții, așa cum au visat și Kierkegaard, Marx sau Nietzsche. Toți aceștia, Heidegger inclusiv, și-au propus să mute *omenirea din cîte o lungă habitudine*, fie recuperînd o origine, fie proclamînd un timp viitor. Kierkegaard a atacat *habitudinea credinței* instituționalizate care a pierdut nervul sacru al originii ei neotestamentare; Marx a atacat *habitudinea istoriei* trăite ca o mare experiență a serviciului; Nietzsche, pe aceea a unei pseudo-specii umane, de care va trebui să ne despărțim cîndva printr-o «activă uitare»; iar Heidegger, *habitudinea pseudo-gîndirii*, de vreme ce gîndirea Occidentului și-a ratat adevăratul obiect, ajungînd să gîndească în locul Ființei, doar un simulacru al ei. Toți aceștia au certat *omenirea* pentru locul unde a ajuns și au încercat să o repună pe un făgaș pierdut sau negăsit încă. Toți au ceva titanice, eroice, romantice, dar și utopice, quijotesce, nebunesc; toți sînt singuri în fața a cîte douăzeci de secole de istorie. Și toți sînt marii îngrijorați moderni ai omenirii.

Pentru Heidegger, întreaga istorie a filozofiei occidentale este expresia obiectivă a unei lungi iluzii: crozînd că meditează asupra Ființei (*Sein*), ea nu a făcut decît să gîndească, mîna în mîna cu știința, realitatea care i se oferă omului ca obiect al acțiunii sale și care nu este cunoscută decît pentru a fi transformată și dominată (*Seiendes*). În loc să lase lucrurile să fie și să le gîndească în ființa lor netulburată de spectrul vreunei fapte, Heidegger occidentală le-a făcut doar să *ființeze* în sfera «tehnicii» și a «practicii». Întreținînd iluzia că gîndește în orizontul esențialului, al originii și fundamentului, această filozofie a sfîrșit prin a trăda *gîndirea esențială*, punîndu-se în slujba *gîndirii efecace*. Ea nu a mai ajuns astfel niciodată în locul pe care și l-a propus la începuturi. Părlînd că se apropie, ea s-a îndepărtat, cu fiecare pas, de propria ei promisiune. Ea s-a apropiat mereu de depărtarea unei suprafețe,

împărțindu-se de singurul ei obiect apropiat. Treptat, Ființa a fost dată uitării, proclamându-se neîncetat că se gindește Ființa.

Umanismul tradițional nu este decât efectul derivat al acestei iluzii majore: omul nu apare aici în calitatea lui de gânditor și rostitor al Ființei, ci în aceea, degradată, de centru și stăpîn al ființării.

Gîndirea esențială despre *humanitas* va fi rezultatul spulberării iluziei ontologice și a efectului ei nemijlocit: umanismul. Ea va fi precedată de un demers de reorientare care se va aplica asupra gîndirii înseși: a retrage gîndirea din domeniul unde a făcut-o să se exerseze metafizica occidentală și a o reapeza în fața singurului ei obiect autentic: Ființa. Numai în felul acesta va putea lua sfîrșit conjurația bimilenară a umanismului și metafizicii.

Sein. Ființa Aceasta e enigma pe care grecii ne-au lăsat-o moștenire și care a devenit obiectul filozofiei înseși. Noi trebuie să rămînem în preajma ei, spune Heidegger, chiar dacă ea continuă să rămîna o enigmă. Iar la Heidegger, ea rămîne o enigmă, chiar dacă una — și singura — mereu interogată. Abia dacă putem mărturisii că nu știm prea bine ce a înțeles Heidegger prin « acest verb nul și misterios, acest verb A Fi, care a făcut o asemenea carieră în vid » (Valéry). Heidegger însuși ne refuză gîndul că am putea-o afla adresîndu-ne Filozofilor și filozofiei tradiționale. Ființa rămîne instanța care se ascunde în chiar umbra pe care ea o aruncă: jocul ei nu poate fi deci căutat decât în locul unde ea se sustrage privirii. Dar dacă Ființa se retrage în chiar clipa deschiderii ei, atunci, odată cu ea, « c'est un rien qui nous visite » (Beaufret). Ca această prezență ascunsă, Ființa a devenit « proximal care ne este cel mai departe ».

În marginea operei lui Heidegger se poate naște conceptul de « traducere deschisă ». Idealul oricărei traduceri de tip tehnic-speculativ este de a închide textul prin fixarea semnificațiilor originale, prin obținerea unor corespondențe univoce între original și transpunerea lui. În cazul filozofiei lui Heidegger, lucrul acesta nu este însă posibil, deoarece termenii investiți cu o demnitate teoretică au de obicei mai multe straturi semantice pe care traducerea nu le poate cuprinde într-un același cuvînt. Lucrurile se petrec aici exact ca în situația descrisă de principiul complementarității din fizica cuantică: particulele nu pot fi surprinse simultan pe coordonate spațiale și dinamice, deși realitatea lor este de tip spațio-dinamic. În cazul majorității spațiilor heideggeriene, traducătorul trebuie să execute în același timp două concepționale heideggeriene, traducătorul trebuie să execute în același timp două operații care, de cele mai multe ori, se exclud: cuvîntul nu este niciodată izolat în semnificația lui curentă, ci participă constant la semantismul familiei mai vaste din care face parte. Pe lîngă sensul particular, trebuie deci preluată și această memorie din care face parte. Pe lîngă sensul particular, trebuie deci preluată și această memorie a întregului pe care cuvîntul, ca parte, o păstrează intact. De pildă, în *Originea operei de artă*, Heidegger definește la un moment dat figura, întruparea, forma — *Gestalt* — ca suită a unor derivate particulare ale radicalului *stell* —. Forma, figura, *Gestalt* —, este totalitatea rezultatelor acțiunii derivate din *gestell*, *hergespunde* Heidegger, este totalitatea rezultatelor acțiunii derivate din *gestell*, *hergespunde*, *zurückgestellt*, *festgestellt*, care pot fi redatے unitar, chiar cu riscul de a forța nota, prin « pus », « pro-pus », « re-pus », « pus ferm », dar cuvîntul *Gestalt* ca

atare, construit tot pe radicalul *stell* —, rămîne, atîta vreme cît este redat prin « figură » sau « întrupare », în afara semantismului comun: el nu păstrează nici sensul « punerii » din *stell* —, și nici pe cel totalizator al prefixului *Ge* —. Dacă vrem să le redăm pe acestea, spunînd de pildă « punere-laolaltă », pierdem sensul, totuși curent, al lui *Gestalt*, cel de « figură », « formă » etc. Un alt exemplu, mai simplu, din aceeași scriere, ni-l oferă conceptul de *Bewahren*. « Die Bewahren », tradus cu « păstrătorii », așa cum îl redă orice dicționar și cu cel resimțit și orice vorbitor de limbă germană, ratează semantismul — implicat deopotrivă în el — al lui *wahr* —, pe care Heidegger îl are explicit în vedere de vreme ce *die Bewahren* sînt « păstrătorii adevărului (*Wahrheit*) operei ». A traduce cu « adevăritorii » înseamnă să satisfacii valența prin care cuvîntul participă la trunchiul comun, al radicalului *wahr* —, însă astfel, valența specifică — « păstrător » — rămîne desco-perită. Soluția completă, posibilă în acest caz, dar lipsită de eleganță și care trădează tocmai complementaritatea despre care vorbeam, ar fi « păstrătorii-adevăritorii ». Un alt exemplu, luat chiar din *Scrisoare* și care nu suportă nici o rezolvare satisfăcătoare este cel al lui *Geschichte* și *Geschehen*, primul termen însemnînd « istorie », celălalt, « eveniment », dar care, în virtutea apariției la același trunchi semantic, trebuie gîndiți fiecare în sfera celui alt.

Traducerea lui Heidegger are un caracter « deschis » și în sensul că ea nu poate fi socotită încheiată decât prin istoria unor traduceri succesive, al cărei capăt este imprevizibil. Francezii, care au deja în urma lor trei decenii de experiență a traducerii, au alcătuit glossare care indică soluții diferențiate de la un traducător la altul și care încep să devină revelatoare abia prin însumarea soluțiilor. De pildă, pentru termenul *Ereignis*, lexicul heideggerian francez indică următoarele soluții: « événement, évènement, évènement (Préau, 1958); Copropriation (Préau, 1968); Fédier (1968) ne traduit plus ».

Nici o traducere a unei lucrări heideggeriene nu poate fi de aceea considerată încheiată; la fiecare nouă revizuire, ea își va modifica în mod fatal forma. Varianta română a *Scrisorii despre « umanism »* este rezultatul (provizoriu) a patru reabordări executate, la intervale diferite, în decursul mai multor ani. Dar chiar în aceste condiții de provizorat, senzația ireductibilă pe care țî-o lasă înfruntarea textului heideggerian este de spargere eliberatoare a granițelor dintre limbi și culturi: este o garanție redobîndită a faptului că spiritul se poate ridica deasupra propriilor lui diferențe, că poate « europeniza » și « universaliza ».

Întreaga cheie a gîndirii heideggeriene în plan metaforic este raportul dintre « luminare » (*Lichtung*) și « ascundere » (*Verbergung*), dintre dezvăluire și ocultare. Ființa (*Sein*), care este echivalentă cu adevărul gîndit elin-originar ca « ne-ascundere » (*a-ltheia*), este o *împlinire în lumină*. Ar constitui o temă de extrem interes studiarea metaforelor luminii în opera lui Heidegger, cu o reproiectare într-un cadru istoric, în care se pot discerne de la prima vedere cele două mari linii ale utilizării acestei metafore pe parcursul istoriei gîndirii: linia platonician-platiniană, cu răsănut în mistică medievală, la un Augustin de pildă și la acțiia alții, și linia iluminismului,

deschisă de metaforele lucreșene ale luminii, trecînd prin Bacon și prin utopiile faice ale Renașterii, pentru a se împlini în iluminismul clasic. La Heidegger, Ființa ca survenire a adevărului, a ne-ascunderii, este de ordinul unei temporare *fixări hieratice în lumină*, care ne trimite cu gîndul la fenomenologia marilor epifanii spirituale. În acest sens trebuie citită și observația subtilă a lui Derrida, cum că Heidegger ar fi redat fenomenologiei puritatea etimonului ei, prin utilizarea intensă « a tuturor variantelor lui *phainesthai*, ale strălucirii, iluminării, ale lui *Lichtung* etc. » ».

Însă pentru a se împlini în lumină, pentru a trece în starea de neascundere (*Unverborgenheit*), Ființa își proiectează, ca făcînd parte din propriul ei destin, posibilitatea auto-deschiderii: această ființă privilegiată, care are drept menire esențială de a deschide toate cîte ființează (*Seiendes*) către ființa lor mai adîncă (*Sein*) — este *Dasein*-ul. *Das Dasein* reprezintă existența umană autentică, deci numai acea ipostază în care omul trăiește pe măsura destinului Ființei. Gîndirea esențială, rostirea poetică, actul întemeietor de cetate și fapta sacrificială producătoare de istorie sînt principalele modalități de manifestare ale omului ca *Dasein*, deci ale scoaterii Ființei din starea ei de ascundere și ale aducerii în lumină. Omul încetează să fie *Dasein*, deci își trădează propria lui ființă și destinul care i-a fost hărăzit de către Ființa însăși, în măsura în care se instalează în ceea ce ființează și uită să gîndească și rostească Ființa, preferînd să domine ființarea și să se declare centrul și stăpînul ei.

Dasein. După *Sein* însuși, cel mai misterios termen al gîndirii lui Heidegger, pe care numai *Scrisoarea* ni-l apropie deplin. Traducerea lui de către Corbin cu *realitatei umane*, adoptată și impusă prin autoritatea lui Sartre, a provocat protestul lui Heidegger. Întrebat de Beaufret asupra unei modalități de transpunere a lui *Dasein* în limba franceză, Heidegger însuși a indicat varianta l'êtré-là, pe care majoritatea traducătorilor francezi au preluat- (de asemenea englezi: *There-being*), cu excepția lui Beaufret, care trece termenul *Dasein* în rîndul conceptelor intraducibile ale filozofiei (ca *logos*) și propune utilizarea lui ca atare, după o prealabilă explicare a sensului.

Dasein, care pînă la Heidegger avea în filozofie sensul de « existență ca atare », pierde aici orice legătură cu utilizarea lui tradițională, devenind un termen-cheie pentru gîndirea heideggeriană. *Dasein* trebuie înțeles ca *Da-sein*, dar traducerea cuvîntului astfel descompus prin « ființa-aici » continuă să nu spună nimic. Sensul conceptului nu poate fi obținut decît prin traducerea interpretării lui *Da*. *Das Da* reprezintă sâlașul adevărului Ființei, locul privilegiat în care Ființa este gîndită și rostită în adevărul ei, deci locul unde ea apare ca ființă patentă, « dată pe față », care trece din închidere și ascundere (din latență), în deschidere și luminare. Acest loc al deschiderii ființei este *das Da*, iar *das Dasein* este, în consecință, ființa ajunsă în deschidere, în lumină, este ființa patentă ca opusă celei latente. În măsura în care *Da* trimite la spațiul deschis al lui *Lichtung* și la cel al *Ek* — din *Ek-sistenz* — situarea în afară, în deschis — am tradus *das Da* cu « deschisul », iar *das Da-sein* cu « ființa-in-deschis ». Nu este cazul ca *Dasein* să fie tradus cu « realitate umană », deoarece

aceasta poate însemna foarte bine și existența umană ca uitare a Ființei, pe cînd *Dasein* este ipostaza privilegiată a omului care trăiește în orizontul Ființei și în grîlă de a o gîndi și rosti adecvat. *Das Dasein* este deci omul proiectat de Ființă pentru a avea grijă de Ființă (« omul ca păstor al Ființei ») și totodată Ființa ajunsă — prin om — să se deschidă în gîndire și rostire (Ființa adaptată în limbă). Sau, cu fericita formulă a lui Derrida: « *Dasein*-ul, dacă nu este omul, nu este totuși altceva decît omul ».

Adevrul, pe care Heidegger îl gîndește, după sensul etimonului grec, ca « neascundere » (*a-ltheia*), are în filozofia heideggeriană un caracter evenimențial; el se declanșează cu lipsa de previzibilitate (*ex-venire*) pe care o are « evenimentul »: *Geschehen*. Opera de artă, spune Heidegger în *Ursprung des Kunstwerkes*, este « un eveniment al adevărului » (*ein Geschehen der Wahrheit*), o survenire a lui. Dar de ce are adevărul acest caracter evenimențial, de ce survine el doar punctual și discret, pînd cînd și cînd în diferite locuri ale Ființei?

În concepția lui Heidegger, starea de ascundere (*Verborgenheit*) este starea ontologică curentă. Ființa heideggeriană nu este decît o imensă parafrază la vorba lui Heraclit, « naturii (ființei care se deschide) îi place să se ascundă ». Într-un aforism din *Aus der Erfahrung des Denkens* (« Fragmente din experiența gîndirii »), Heidegger scrie: « Întunecării lumii nu-i este dat nicînd să ajungă la lumina Ființei ». Scenariul înfruntării dintre ascuns și neascuns, în fond dintre întineric și lumină, răspunzînd perechii ontologice ființare-Ființă (*Seiendes-Sein*), este unul central pentru gîndirea lui Heidegger. Într-unul dintre poemele dedicate lui René Char și adunate sub titlul *Gedächtes* (« Gînduri »), Heidegger scrie: « Și iarăși suferința / beznei sovînde / în lumina ce-asteapă ». Fiecare ființare își ascunde ființa ei mai adîncă. Iar dacă aceasta este starea de fapt a lumii, atunci cu fiecare deschidere a superfiiciilor ființării către adîncurile ei de ființă se petrece, survine, are loc, se întîmplă (evenit) adevărul: o dezvăluire, o neascundere, o aducere în lumină a ființei, ascunse pînă atunci, a acelei ființări.

Suita acestor « întîmplări » esențiale (*Geschehen*) prin care Ființa se dezvăluie constituie istoria (*Geschichte*) — *Geschehen* și *Geschichte* sînt gîndite ca derivate ale aceluiași trunchi semantic. Istoria nu are deci nimic comun cu succesiunea evenimentelor pe care le are în vedere istoriograful (nu este un « timp al orologiilor ») ci este, pe linia caracterului evenimențial al adevărului, un capitol privilegiat al ontologiei înseși.

În orice cultură împlinită, diviziunea muncii spirituale a atîns un grad îndeajuns de înalt, pentru ca fiecare gînditor să își aibă editorul sau editorii săi. În secolul 19, în Germania, Platon a fost tradus integral și comentat de F. Schleiermacher, apoi, peste aproape un secol, de Otto Apelt; Victor Cousin, în secolul trecut, apoi Robin și, în sfîrșit, Chambry, au tradus singuri, pentru francezi, cîte un Platon complet. Heidegger își are și el traducătorii specializați în patru culturi ale lumii: franceză, engleză, italiană și spaniolă — peșeme și în cea japoneză. La noi, lucrul nu s-a

petrecut decât cu Hegel, tradus în mare parte de D. D. Roșca, dar și acolo cu sentimentul jertfei și al neîmplinirii în planul creației. Ambția de a ne scrie propriile cărți ne trage înapoi de la acest sacrificiu cultural esențial. Ne e frică să murim în cărțile altora, dar în felul acesta amenițăm să rămânem într-o veșnică pubertate a spiritului.

Sein—*Seiendes*, faimoasa pereche conceptuală a gândirii heideggeriene, care exprimă așa-numita « diferență ontologică », este un exemplu de problemă parțial insolubilă pentru traducerea în limba română. *Sein* ar trebui să își aște echivalentul în infinitivul lung al verbului « a fi », iar *Seiendes* în participiul prezent. Deci « Firea » și « fiindul ». « Firea », însă, în limba română, are conotații preponderent poetice și nu poate disloca termenul deja investit cu virtuți conceptuale — « Ființa », care, în schimb, prezintă dezavantajul că pierde nuanța procesuală existentă în infinitivul lung.

Seiendes, în limba română, participiul prezent al lui « a fi » nu suportă o substantivizare, așa încât soluția « fiindul » trebuie respinsă din capul locului, deși, formal vorbind, ar fi singura corectă. Ar putea fi foarte bine ales ca înlocuitor « ceea ce ființează », care redă întocmai sensul lui *Seiendes* și, în plus, are și avantajul de a fi resimțit nominal. Dar și această variantă trebuie abandonată ca greoaie, cazurile oblice ridicând pe parcursul textului dificultăți insurmontabile.

Însă « ceea ce ființează » este, în fond, « ființarea », variantă care, dacă nu este gândită verbal, ca desăvârșare a unei acțiuni, deci ca infinitivul lung al lui « a ființa », ci ca *nume colectiv* (« tot ceea ce ființează în chip obișnuit »), satisface sensul lui *das Seiende*. Am ales deci « ființarea », în credința că neajunsurile (mari) ale acestui termen sînt oricum mai mici decât ale celorlalți.

Am exclus din capul locului « existentul », care îl redă corect pe *das Seiende*, dar care nu poate face pereche cu « Ființa », varianta « Existența » și « existentul » (pentru *das Sein* și *das Seiende*) fiind de asemenea de eliminat, măcar pentru că în textul german, *Sein* apare adesea în contact cu *Existenz*, traducerea nemaiputîndu-le în acest caz deosebi.

În franceză și italiană, *das Sein* și *das Seiende* nu ridică probleme de traducere (*l'Être* și *l'éétant*, respectiv *l'essere* și *l'ente*), în schimb, dificultăți carecumva asemănătoare cu cele din română apar în engleză. Richardson a propus *Being* (« *Sein* ») și *being* (« *Seiendes* »), specificînd că *being* trebuie resimțit ca *nume*. În engleză mai apare și varianta *Being* pentru « *Sein* » și *beings* pentru « *Seiendes* ».

Umanismul « clasic », umanismul pe care îl atacă *Scrisoarea* lui Heidegger, nu este decît *expresia metafizică a oricărei doctrine* a « *parti-pris* »—ului, indiferent de faptul că aceasta se consumă în vulgaritatea lozincii « noi și ai noștri », în ideologia măruntă a familiei exclusiviste și « a nației » sau în marile ideologii ale « cîntării omului » și ale « umanismului nobil », care fac din om « centrul și stăpînul ființării ». Meta-umanismul lui Heidegger, cea mai decisivă poziție anti-antropologică a modernității, este expresia obiectivității care are puterea de a gîndi omul ieșind din sistemul de referință al umanului. Puncte de coincidență: presocraticii, tragicii greci, Hegel, Nietzsche, Husserl și structuralismul filozofic (ca formă resentimentară a acestui meta-umanism).

În termeni tehnici, ideologia *Scrisorii* se rezolvă în gîndul doctrinar că antropologia nu este axa filozofiei, ci doar cazul particular al ontologiei.

Umilitatea franciscană care face din om un simplu prilej pentru creație de a se contempla pe sine (*laus Domini* sive *laus Entis*) îi este corespondentul la Heidegger

în considerarea omului ca prilej pentru realizarea hermeneuticii sensului Ființei. *Privilegiulul cronologic* de a se situa la capătul Creației (punctul final care îi contemplă propria traiectorie), îi corespunde la Heidegger privilegiul *topologic* al vecinătății omului cu Ființa.

La a patra revizuire a traducerii *Scrisorii*, pe care am făcut-o cu Thomas Kleiningner, rafinat germanist, dotat în plus cu o disciplină a gîndirii și o luciditate de excepție, am înțeles că adevărată condiție a traducătorului heideggerian este bilingvismul. Postulatul traducerii — a ști mai bine limba în care traduci decît limba din care traduci — nu mai funcționează în cazul lui Heidegger. Totuși, aici, este nuanță infinitesimală și etimologie. Nu este întîmplător faptul că prima traducere în limba română a lui Heidegger (fragmente din *Hölderlin* și *des Wesen der Dichtung*, în « Universul literar », 1942) a fost făcută de Walter Biemel. Dealtfel, majoritatea variantelor franceze au fost realizate în tandemuri care asigurau bilingvismul instanței traducătoare. Astfel, de Waehrens a tradus *Sein* und *Zeit* împreună cu Rudolf Boehm, apoi alte lucrări, cu Walter Biemel: *Holzwege* a fost tradus de W. Brockmeier, iar în alte colaborări apar numele lui A. Becker, M. Haar, F. Warin și alții. În schimb, Beaufret și Fédier, versafii heideggeriologi, traducătorii lui *Die Kunst* și *der Raum*, în placheta cu hirtie de lux, publicată la St. Gallen, Erker, fac uneori greșeli tipărite cu litere de o șchioapă (litre), de pildă, la pagina 24: „Dans le verbe « leeren » (vider) parlie le « Lesen » (lire) . . . unde *Lesen* e substantiv verbal de la primordialul « a culege » și nu de la « a citi » (vezi și latinescul *legere*), pe care contextul îl respinge ca un contrasens.

Cu convingerea că, pe lîngă cunoștințe de filozofie și greacă, orice transpunere a lui Heidegger comportă bilingvismul, traducerea volumului care cuprinde scrierile lui Heidegger despre artă (*Originea operei de artă, Artă și spațiul* ș.a.) și despre poezia lui Hölderlin, Trakl și Rilke, am făcut-o împreună cu Th. Kleiningner. Starea de interogație permanentă și studierea comparată a soluțiilor posibile — care sînt strategiile oricărei traduceri exigente — nu se obțin decît parțial sub forma monologului interior, în schimb, ele pot fi realizate deplin în spațiul propus de căutarea dublă a adevărului unic.

Ambiguitatea fundamentală a *Scrisorii despre «umanism»* constă în faptul că, deși a încetat să fie stăpînul ființării, omul rămîne în poziția privilegiată de a fi locul de constituire al sensului Ființei. Sau, altfel spus: că deși a încetat să fie omul aureolat al « umanismului », el continuă să stea, singur, pe marile căi ale gîndirii și Ființei.

Teza centrală a *Scrisorii* a fost ingenios parafrază de către monograful acesteia, R. H. Cousineau: « Perhaps Heidegger's reasoning is reminiscent of Brutus, — not that I loved Caesar less but Rome more! »: not that he considers man less but Being more — perhaps ».

Se întîmplă cu traducerea lui Heidegger ceea ce Heidegger însuși deplîngea de a se fi întîmplat cu transpunerea cuvintelor eline în limba latină: structura formală a cuvintului e respectată, dar cuvintul încetează să spună ce spunea la origini. Aceasta este calea pe care limbajul se tehnicează, devine doct, pierzînd nemijlocirea matinală pe care dîncolo o avea, tocmai pentru că acolo obiectul gîndit avea importanță și nu forma gîndirii obiectului. « Accident » sau « subiect », chiar dacă traduc întocmai greceștele « symbebekos » sau « hypokeimenon » nu mai au elocvența aurorală a acestora. Cu Heidegger se întîmplă la fel. În *Die Kunst* und *der Raum* de pildă, pentru triumful semantic *Raum* — *Räumen* — *Einräumen*, varianta franceză, exterior simetrică, dar care abia cădă mai spune ceva, este *espace* — *espacement* —

emplacement, cînd de fapt Răumen trimite la imaginea concretă a croirii unui spațiu iar Einräumen, la fel, la degajarea, «curățirea» unui spațiu și la instalarea în el, sens care în termenul-calc «înapășiere» se pierde. Richardson, care este interpretul anglo-saxon consacrat al lui Heidegger, abuzează de asemenea soluții corecte, dar în fond profund artificiale. Traducerea lui Heidegger prin decalcuri lingvistice a contribuit astfel la sporirea ermetismului gândirii sale și la deschiderea unui nou capitol în istoria esoterismului laic european.

O posibilă decodare «vulgară» a *Scrisorii*: depășirea umanismului clasic ar echivala cu trecerea de la psihologia profană la para-psihologie și ocultism; omul a înțecat să fie subiect, devenind mediu.

Sensul înalt al *Scrisorii* constă în faptul de a fi scos gîndirea despre om de sub categoria vidă și vanitoasă a dominării (omul ca «stăpîn al ființării») și de a o fi trecut sub aceea a responsabilității, a ocrotirii și adăpostirii (omul ca «păstor al Ființei»).

Ideea lui Heidegger că noi putem vorbi, dar că limba poate totuși să tacă, se bazează pe credința că autorul «textului» nu este niciodată subiectul investit demiurgic, ci doar un bun ascultător (*Hörer*) al limbii; căci prin limbă trece o instanță care nu sîntem noi. Umanismul tradițional, care îl scoate pe om din orizontul Ființei și îl mută, dominator, în centrul ființării, reprezintă de fapt epoca demiurgiei subiectului lingvistic care creează textul fără o prealabilă ascultare a limbii. Dereglarea secvenței «ascultare-vorbire» este expresia lingvistică a dereglării survenite în raportul omului cu Ființa. Istoria umanismului și aceea a uitării Ființei au fost surprinse, ca unică mișcare, în această diagramă laterală care este istoria Textului european.

Conceptele heideggeriene nu mai sînt cele ale limbajului tradițional al filozofiei, tocmai pentru a se marca modificarea pasului gîndirii de la ființare la Ființă. De aci și dificultatea unei lecturi heideggeriene. Textul se naște în spatele limbajului obișnuit, în locul unde s-a instalat uitarea noastră. «Dezvăgîl» pe care îl propune Heidegger este de aceea simultan cu un efort de trezire al memoriei lingvistice esențiale, de recuperare a sensurilor prime, care nu au fost corupte de îndelungatul comerț al gîndirii cu ființarea. Acest moment inaugural al limbii, cînd limba vorbea încă limbajul Ființei, este cel al poeziei ca rostire esențială (*Dichtung*). A lăsa deci deoparte ticurile gîndirii și vorbirii pe care ni le-a imprimat întreaga didactică a intelectualului european, de proveniență post-socratică, reprezintă actul preliminar de așezare la nivelul textului heideggerian și de respectare a convenției lui.

Toată filozofia lui Heidegger nu este, pină la urmă, decît un salut adresat «proximului care ne este cel mai departe»: «În gestul salutului, cel ce salută se numește pe sine, însă doar pentru a spune că departe de a cere ceva pentru el, el îi conferă celui pe care îl salută tot ceea ce îi revine. Adevăratul salut îl recunoaște pe cel care-l salută în ființa sa și unește cu ceea ce, nefiind tu însuși, rămîne la distanță. Salutul desfășoară distanța dintre unul și altul, cu scopul ca într-o asemenea distanță să se instituie o proximitate care nu are nevoie să fie familiară».

Cînd traducem, stăm sub semnul benedictinilor, al Anonimilor lucrători pentru gloria Spiritului, știutori ai unei singure limbi.

CONFLUENȚE



ART AND THE FUTURE

Prognose la un colocviu al esteticienilor

Percepția sinestezică a oricărui eveniment actual ne face să înțelegem că inițierea unui for permanent de perspectivă culturală în Indonezia înseamnă un act artistic, un «Gestalt», opera complexă a unei gîndiri moderne.

Arhipelagul desparte, ca într-un «puzzle» bine rezolvat și inventat de un creator geomatru, pe longitudine și latitudine, în mediul solid continental și cel fluid oceanic, două civilizații, două momente succesive în istoria lumii. Djakarta, poliedru cristalin, e în felul său, orașul global, sărac și somptuos totodată, învăluit de muzica renunțării budiste, pătruns însă și de frenezia ritmurilor pop. Perfect popas pentru o interogație colectivă asupra viitorului artistic al omenirii. Pentru că această primă conferință (8—15 iulie 1978) este doar un act inițiat, un pas precaut pe tărîmul ceșos al

anticipației estetice. Mărturia dialogului, volumul *Art and the Future*^{*} colectează de fapt întrebări și nu rezolvări, așteuturi și observații exercitându-se — maieutic — imaginația. Am spune, parafrazăndu-l pe Morpurgo-Tagliabue: un monism obscur căruia i-am fi preferat un politeism limpede. Dar maliția spiritului critic trebuie să cedeze în fața valorii consacrate a inițiativelor.

Generalitățile exprimate fac uneori loc minuoșelor analize, premisele sunt urmate de demonstrații riguroase. Se desenează în hemiciclu un pluton de spirite viii, adepți, concludem noi, ai « transcendenței imanente », ai « Stimmung »-ului și echilibrului grec. Jaspers, Heidegger și Lukács se află aici, aproape. Rezultă o estetică a totalității, a artei integrate în realitate, o luptă pentru echilibrul pierdur. Cînd? Poate în secolul XVIII, cu Autonomer Mensch, ultima etapă din istoria arti europene analizate de Hans Seldmayer în volumul *Verlust der Mitte*. Lucrarea este menționată de S. Takir Alisjahbana, Președinte al Academiei din Djakarta, Rector al Universității Naționale, în comunicarea sa căutînd o situație axiologică a viitorului artei. Reforma, secularizarea artei au dus la un mod de gîndire cantitativ, la Revoluția industrială. S-a produs o discreditare a acțiunilor și ambițiilor umane. « Iconurile » moderne au avut părinți pesimiști ca Nietzsche, Spengler, Ortega y Gasset, Orwell. După al doilea război mondial o efervescență a conștiinței naționale, confuzia între acțiune și progres au indus în mase optimismul primei generații luptătoare și libere. Dar, subliniază autorul, independența națională nu este lampa fermecată a lui Aladin. Emergența unor contradicții între valori moderne ca obiectivitatea, raționalitatea, eficiența civilizației industriale și mentalitatea masei care gîndește și munceste conform unor norme tipice culturii tradiționale preindustriale, după opinia lui Seldmayer, ar putea conduce la un sentiment firesc de frustrare. *The Limit of Growth* (publicată de Clubul de la Roma în colaborare cu The Massachusetts Institute of Technology), cartea care a impus un nou « icon » receptorilor de informație din lumea întreagă, un corpus de embleme, un alfabet sintetic pentru limbajul succint al viitorului este menționată ca ultim argument al « căderii în cotidian » a lui *homo faber*. Grafic al judecății de apoi, *The Limit of Growth* pare să țină o contabilitate sumbră a capacităților de rezistență a Terrei, profetîndu-i încă un secol de existență în cazul conservării ritmului autodestructiv actual. Modelul intuitiv al culturii, explică S. Takir Alisjahbana, a fost înlocuit de la Renaștere încoace cu cel rațional conștient. Nu este dificil să anticipăm cum va decurge demonstrația. Hibrisul modern, scientizarea vieții a generat noi procedee formative de natură să înjumătățească personalitatea umană. Una din soluțiile posibile ar fi, poate, recuștigarea revelației, a solidarității cu natura. Se cere o nouă suprastructură spirituală. Subliniind rolul de « Formkraft » social și cultural al creativității artistice, autorul ne dă o măsură a forței de

modelare a acestuia. Discutabil este în acest punct calificativul de « absichtliche Verrücktheit » (nebulie deliberată) împrumutat de la Seldmayer și aplicat unor categorii de artiști contemporani. Această violență de exprimare a artei moderne nu este mai curînd o încercare de regăsire a simbolului subiectiv, original, specific creației genuine? O căutare de sine deloc antisocială din moment ce avem de răpus o epocă ce încearcă înregimentări și producție culturală de masă. Esteticianul deplînge în continuare pe scriitorul modern căzut pradă sistemelor freudiene de reducere a staturii umane, dispariția catharsisului și a eroului izgonit în povestirile western. Simțim aici pulsul eseisticilor victoriene, vedem un alt hybris, o înclinare periculoasă de înnegrire a totalității fără discernămint pentru părți. Antieroul este, de cîteva decenii, d Artagnan-ul cititorului modern. Catharsisul, inevitabil, se produce cînd electrozii receptor-emitator se întînesc. Cînd consumatorul de artă se recunoaște în model, se percepe la o temperatură înaltă, scînteia se produce. Nu mai e vorba de o umbră mărită a originalului, ci de una mai consistentă. Prin tonurile sale tari, lucrarea constituie un pivot în structura cărții, înstituid în dialog, fie un duet melodios cu celelalte comunicări.

De aceeași pondere teoretică, pe o suprafață restrînsă, se bucură alte două eseuri. « Identitatea culturală și viitorul artei » de Dr. Jörn Rüssen (Universitatea din Bochum R.F.G.) pleacă de la premise ce încearcă o situație a identității culturale, în spațiul istoriei, într-o relație de reciprocitate cu științele prospective. Filiația cea mai probabilă a tezei lui Rüssen este Teoria simbolurilor (Cassirer, grupul Warburg, Susan Langer, I. A. Richards). Afirmția esențială pe care o conține este că trebuie să existe o relație de inteligibilitate simpatetică între receptor și obiectul artistic receptat. O ruptură între paradigmele culturale ale istoriei e posibil să declanșeze o criză de identitate. Dacă arta tradițională a legitimat sisteme închise de valori și a modelat ordinea universală în figuri concrete (catedrale, temple, statui de zeiță), arta modernă pune o întrebare asupra unor astfel de categorii, refuză să expună o totalitate a ordinii sociale. E un răspuns involuntar, limpede și luminos la tema eseului-pivot, de degradare a coerenței în limbajul artei moderne. Aceasta nu mai este expresia unui model cultural de identitate umană, ea emite doar concepte de identitate umană care nu mai pot fi desprins în mod pozitiv de artă. Ele apar prin critica adusă realității sociale de produsul artistic modern. E desenat astfel un plan utopic al umanității (iată interpretarea corectă a tezei lui Hegel despre sfîrșitul artei). Se lasă loc deschis oricărui nou model de identitate umană. Un sistem social îl domină pe celălalt forțîndu-l să-i accepte regulile, simbolurile. Artă modernă propune jocul liber al unor semne variate. Ea realizează astfel un fel de pașnică și roditoare coexistență. Dar este firesc să acceptăm și dificultatea soluției. Căci imaginind ordinul alternativ, arta contemporană își pierde sensul clar, distinct, devine ambiguă. Este rolul științelor umaniste de a o interpreta, integrînd-o în modelul identității culturale. Viitorul, ne spunea Alisjahbana, solicită o nouă avangardă, angajată în social, responsabilă. Rüssen cere doar o atență decodificare, un

^{*} *Art and the Future*, Collected Papers of the First International Conference on Art and the Future, Indonesia, 8-5 July 1978, edited by Margret Alisjahbana ("The International Association for Art and the Future"). Headquarters: Art Center Toyabungkah, Bali, Indonesia) 159 pp.

continuu exercițiu de memorizare a alfabetelor anterioare, imaginația necesară înțelgerii celor noi.

O a treia voce în acest ansamblu adept al unei abordări mai pozitive a problemei, cere în esență o reabilitare a rațiunii practice. Logica acestui tip de cunoaștere, spune Dr. Gottfried Boehm, Profesor la Universitatea din Bochum, constă în a transmite un sens care nu-și pierde baza senzorială. Este necesar o asemenea instrument al cunoașterii estetice în strădania de a nu pierde contactul cu teritoriul sălbatic, nedefinit al întunecărilor origini. Dacă știința folosește doar universalul coerent exprimat, arta, promisiunea libertății spirituale, reprezintă un model a realității în care sîntem confrunțați cu condiția noastră umană. Misiunea artistului-Anteu este de tip « diplomatic ». I se încredințează echilibrul mental al acestei lumi, armonia ființei noastre.

Rolul formativ al culturii, afirmă din rîndul esteticienilor pedagogi Dr. Daoud Joesoef (ministru educației și culturii al Republicii Indonezia) este dat de configurația multiplexelor sale funcții: gnoseologică, ontologică, de comunicare, de liant fundamental cu semenii și natura. Propunerile prospective creează spațiul ideal, al unei visate eugenii intelectuale: diminuarea activităților care încurajează consumul material, dezvoltarea acțiunilor de explorare umanistică și estetică, echipe interdisciplinare alcătuite din reprezentanți ai sistemelor de valori dominante și în curs de osificare. Preocupat de vitalitatea artei, Simon Nicholson (profesor la « Open University ») indică fundametul istoric al educației absolut necesar nașterii noilor valori. Printr-o explorare a catalizatorilor « feminine » ale minții, — de tipul intuiției, — printr-o combinare fericită a factorilor potiviți, o substanță înedită, creatoare, se poate ivi.

Este reconfortant să aflăm că, la acest festin al spiritelor, ignorînd legile distanței fizice în favoarea unui cod poetic, valoric superior, România răspunde într-o formulă originală și revelatoare prin vocea criticului de artă Andrei Pleșu, care a prezentat esul **Insemnări asupra funcției terapeutice a artei în societatea contemporană**. El observă că perspectiva suferă de patru maldidificile. Este necesară perfecționarea uneltelor pentru a realiza edificiile pedagogilor vizionari. Intervenția « curativă » ar trebui să opereze asupra *fascinației terminologice și metodelor cantitative* printr-un regim ascetic aplicat fluxului verbal denotativ ce evită prin ștampilare și enumerare contabili conotația valorică. De asemenea se cere o mai dreaptă măsurare a « *omului tăutric* », un echilibru clasic între *stările de tensiune ale futurologiei*, paradisică și infernală. Se cere un tratament apollinic aplicat acestei științe, rudă cu activitatea creatoare prin capacitatea ei de a reda anticipat simptomele bolii epocii. Artă însăși suferă de o « *intoxicație malignă* » de semnificație, anunță profesorul Yona Friedman, Academia Regală de Arte Frumoase, Haga. Inevitabil, se naște paradoxul supracomunicării: unul din scopurile artistului contemporan este de a transmite mesaje unui număr cit mai mare de consumatori de artă și simultan, speră la o co-creație. Prin efortul de a acoperi în operă o varietate

umană corespunzătoare cantității democratice de receptori pe care și-o dorește, creatorul ajunge să înghesue semnificații care fac, uneori, produsul artistic ermetic, în detrimentul dialogului dorit. Tratatul ar implica două alternative: fie ca arta să adopte un cod universal, fie ca ea să se transforme într-o formă larg popularizată de « artă pentru artă ».

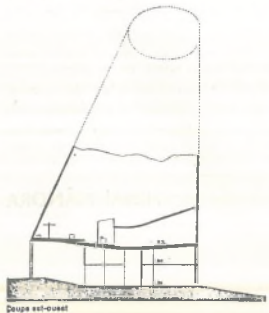
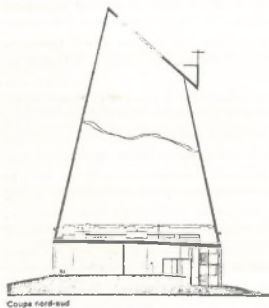
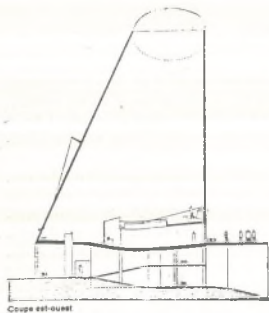
O serie interesantă de experimente culturale ale mediului cultural din Indonezia, Japonia și India demonstrează practic teza lui Simon Nicholson, că noile paradigme și nivele ale conștiinței vor apare din alte părți decît Occidentul. Un element esențial al acestei acțiuni concertate de inovație este păstrarea valorilor istorice și naționale în scopul reevaluării lor, prin topire, cu tehnici și stiluri noi. Restaurarea parcurilor arheologice indoneziane Borobudur și Prombanan, mînturii ale hinduismului și budismului asimilate de contextul autohton, creează o reacție pozitivă a conștiinței identității naționale. Iată substanța care o dezvoltă creînd un tip nou de dezvoltare, independent, specific. Experimentul de la Batur Lake (Bali) e o corectură adusă unor inițiative de genul « Living Theater », ce e drept novatoare și șocante, dar lipsite de specificitate istorică, nerezolvînd decît dorința de nou a spectatorului nu și necesitățile sale cathartice perene. Crearea unei coregrafii bazate pe tehnici și modele, stiluri și simboluri ale dansului tradițional balinez au dat uimitoare opere de artă fluide, continuînd senin fireasca evoluție a gîndirii și receptivității moderne. Sîntem aici aproape de întîlnirea festivă a celor trei ipostaze umane: *homo faber*, *homo ludens*, *homo eroticus*. În analiza pozitivă aplicată artei interpretative indiene Dr. Utpal K. Banerjee ajunge la concluzia că avem de răspuns unei realități ostile: în timp ce formele clasice ale artei și-au trăit epoca și nu mai pot cuprinde idiomul complex contemporan, tehnologia occidentală dă naștere la expresii artistice lipsite de elasticitatea artelor tradiționale. Am adăuga că lipsa de profunzime a creației actuale are cauze istorice inevitabile, cum ar fi intrarea într-o fază de adaptare a virfurilor valorice și a « *degustătorilor* » acelei arte rafinate, cu un cod dificil, dar solicitînd forțe artistice majore care, deocamdată, prin lipsă de obiect, slăbesc, se sting, suferă. În Japonia popularitatea actuală a ethnomuzicii, de pildă fenomen paralel cu imensul succes al LP-urilor de muzică clasică europeană, se opune reduselor receptivități față de formule de avangardă adoptate de Panmusik și « Ensemble Niponia » (care interpretează piese muzicale moderne la instrumente autohtone vechi). Este o situație firească în raport cu peisajul disjunct al artei occidentale, o alchimie estetică ce îmbină elementul nativ, stabil, cu cel cosmic.

Volumul *Art and the Future* închide între copertile sale, ce parcă figurează un tunel al timpului, dezbaterei la un colocoliu al spiritelor-paznici ai rațiunii și echilibrului artei.

Vom ști că există pe insula Bali, în Indonezia, la porțile ce separă două stări mentale, în orașul Toyalingkah, un for deschis ambiției noastre legitime de a descifra pictogramele viitoarei culturi umane.

MIHAI MÂNDRA

OMAGII
pentru
LE CORBUSIER



LE CORBUSIER — Biserica Saint-Pierre
din Firminy-Vest, proiecte și machetă



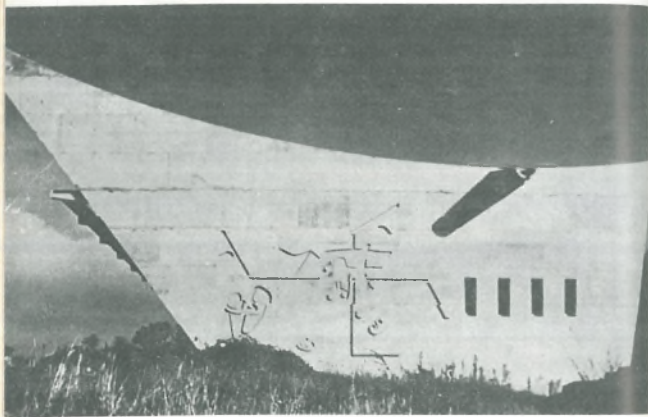
— « Dacă sîntem fericiți, cum spunea Sert adineauri, că avem un centru în plus, o casă în plus, o construcție a lui Le Corbusier în plus, este pentru că fiecare operă a sa întreține un dialog indefinit cu cei care trăiesc înăuntru sau cu cei care o descoperă; această operă nu e niciodată moartă. O operă a lui Le Corbusier este o operă care trăiește ! care este încărcată cu intenții, care poartă un mesaj, un mesaj pe care trebuie să-l descifrăm ».

CLAUDIUS PETIT

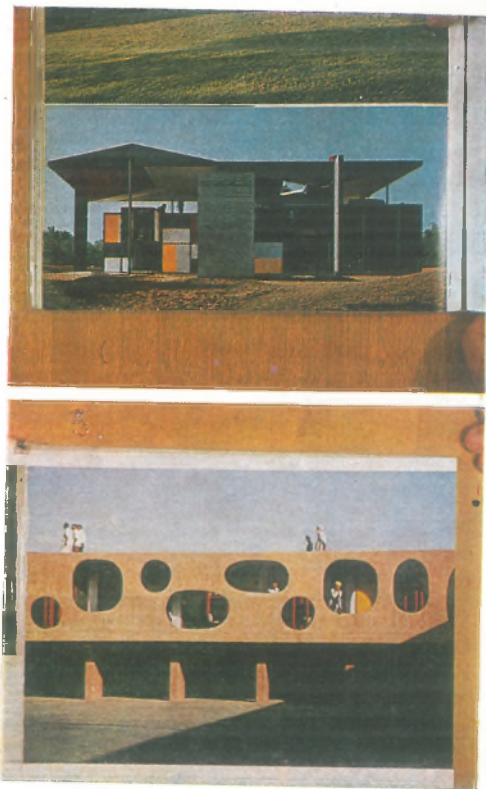
(Din discursul ținut la inaugurarea
Centrului Le Corbusier la Zürich)

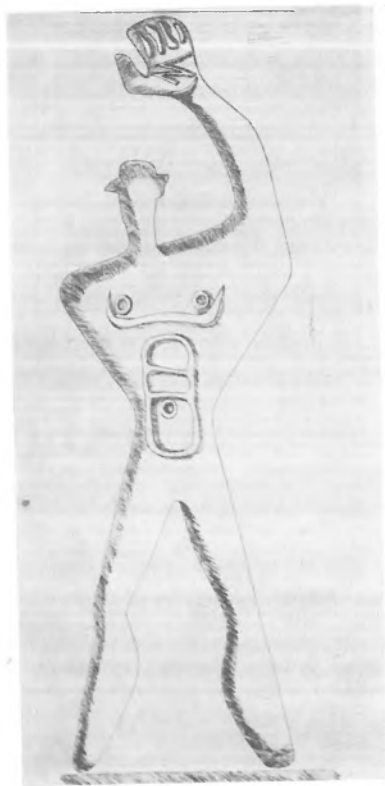
◀ Biserica St-Pierre din Firminy — Vert
(macheta lui Le Corbusier)

Casa tineretului și a culturii Firminy — Vert: fațada cu un relief de LE CORBUSIER

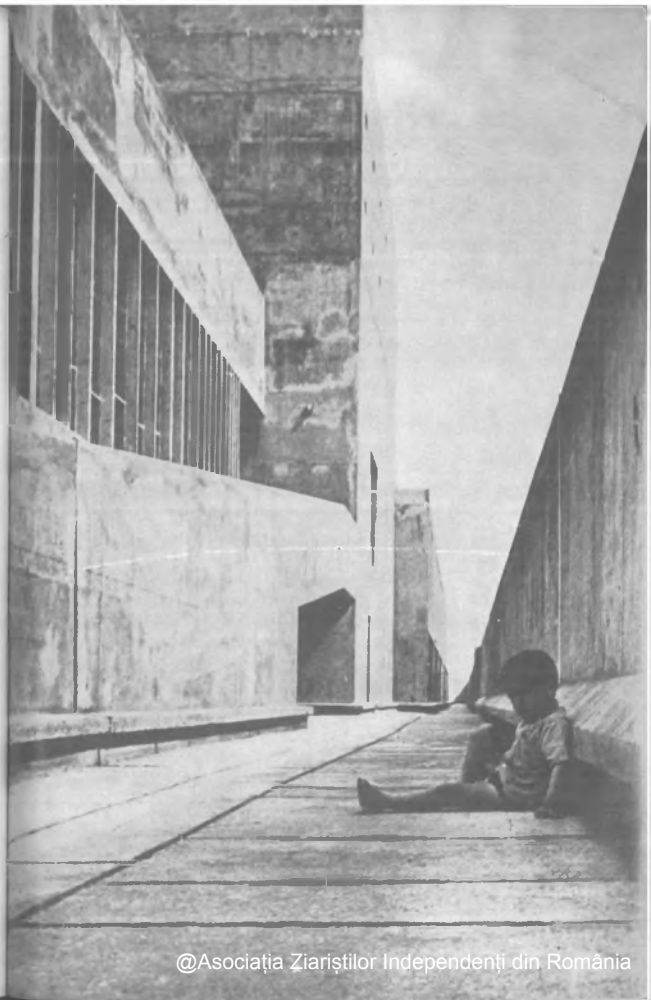


CHANDIGARH — Poșajul ocupant între Secretariat și
Parlament (foto: CLAUDIUS PETIT)





LE CORBUSIER :
« OMUL MODULOR »



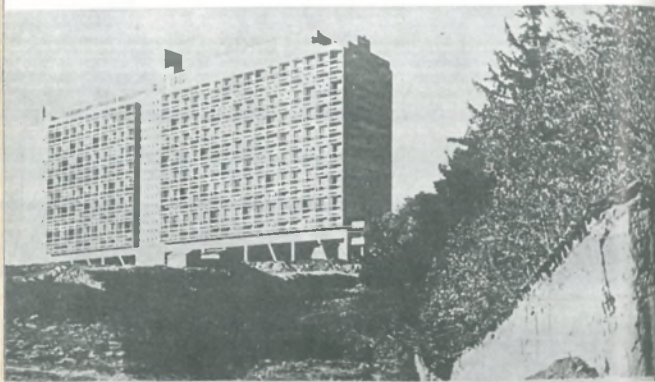
« Am lucrat pentru nevoile cele mai adânci ale omului de azi, liniștea și pacea ».

Unitatea de locuit de la Marsilia: o construcție uriasă, lungă de 150 m, lată de 22 m și înaltă de 60 m — Cuprinde creșe, grădiniță, hotel, dispensar, magazine și 337 de apartamente în care locuiesc 1.600 de oameni. Totul într-o singură clădire. Totul supus proporțiilor dictate de « Modulor ».

« Dacă vreți să vă creșteți familia în intimitate, liniște și solitudine, în condiții naturale (soare, spațiu, verdeață), grupați-vă 2.000 de persoane (bărbați, femei, copii), treceți printr-o singură poartă, luați cele 4 ascensoare de 20 de persoane, care vă distribuie la 8 străzi interioare suprapuse. Atunci veți fi singuri, nu veți întâlni pe nimeni, veți avea liniște: soarele, spațiul, verdeața, vor umple ferestrele voastre. Copiii voștri se vor juca în iarbă, sau în grădina de pe terasă ».*

LE CORBUSIER

LE CORBUSIER: *Unitate de locuit la Marsilia*



Casa Tineretului și a Culturii de la FIRMINY — VERT
(foto: CLAUDIUS PETIT)

« Stă în puterea aspră a betonului să releve că, sub el, sensibilitățile noastre sînt fine ».

LE CORBUSIER

« Acoperișul ; peisaj homeric. 800.000 de locuitori ai Marsiliei nu văd peisajul Marsiliei ! Aici, din fiecare din cele 700 de logii se pot vedea munții și marea. Locuitorii urcă pe terasă : copiii se joacă aici . . . Când construcția a fost terminată, « Societatea pentru protecția peisajului din Franța » a intentat lui Le Corbusier un proces în valoare de 20 milioane despăgubiri, pentru ofensa adusă peisajului francez ».

MAURICE JARDOT

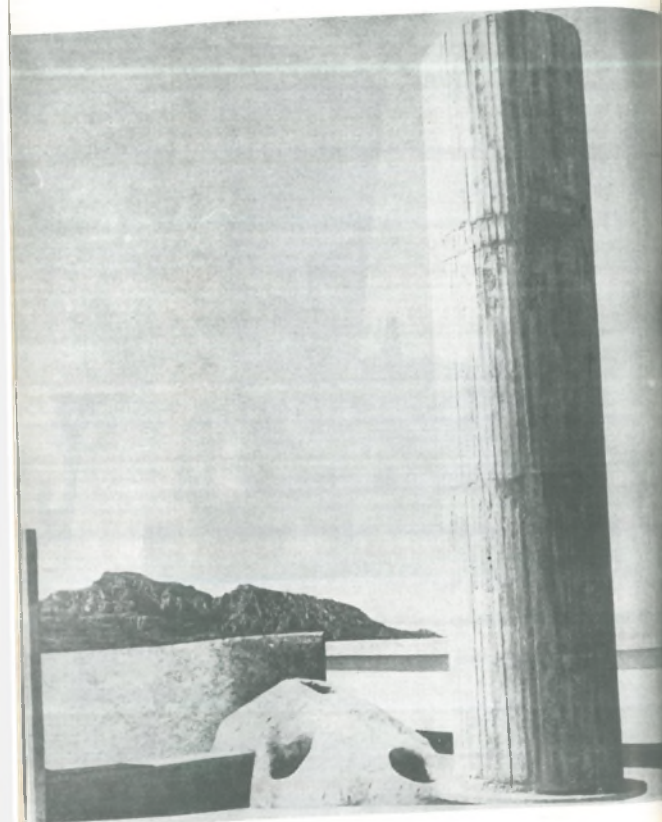
Unitate de locuit la Firminy-Vert ►

« Căutările mele, la fel ca sentimentele mele, sînt îndreptate spre ceea ce constituie principala valoare a vieții : poezia ».

« Cîți vizitatori (și în mod special elvețieni, olandezi, suedezi) mi-au spus : " Casa dumneavoastră e frumoasă, dar cît de prost executată ", iar eu le-am răspuns : Voi, care mergeți să vedeți catedrale, castele, voi n-ați observat tăietura brutală a pietrelor, defectele mărturisite sau exploatare cu abilitate ? Voi nu priviți atunci cînd vizitați operele de arhitectură ? Cînd priviți oamenii, voi nu vedeți că ei au riduri, negi, accidente nenumărate ? S-a întîmplat să întîlniți în plimbările voastre pe Venus de Medici în carne și oase, pe Apollon din Belvedere ? Defectele sînt umane, sînt noi înșine — sînt viața de toate zilele. Important e să treci mai departe, să trăiești cu intensitate, să tinzi spre un țel elevat. Și să fii loial ».

LE CORBUSIER





OMUL POLITIC ÎN FAȚA ARHITECTULUI

CLAUDIUS PETIT

și valoarea unui mare devotament

«Și apoi, ce contează omul luat de unul singur?» — se întreba Van Gogh. «În viitor — scria el fratelui său Theo — va exista o artă care va trebui să fie atât de frumoasă, atât de tină, încât, chiar de ar fi să-și jertfim, propria noastră tinerețe, ea ne va dăruie în schimb o liniște plină de seninătate. Chiar dacă nu izbutesc să mă afirm, tot sînt înclinat să cred că ceea ce m-am străduit să realizez va fi dus mai departe. Poate nu imediat, dar important este să nu fiu singurul care crezi în adevăr.»

La care adevăr se gîndea oare, Van Gogh? Care adevăr ar trebui să-i unească pe oameni, care adevăr ar trebui să-i mobilizeze, făcîndu-i să uite de finitudinea lor biologică, să existe într-un sens fundamental? Un adevăr care e destul să fie rîvnit, cu ardore, pentru a putea fi atins. Un adevăr care să acționeze divin, ca forță motrice a vieții. Acest adevăr acceptă nenumărate nume, reducibile poate în final, la unul singur: puterea omului de a transforma clîrja în aripă. Acest adevăr își găsește, din cînd în cînd, slujitori devotați.

«Il faut achever l'église Saint-Pierre de Firminy-Vert» — iată anunțul pe care îl putem întîlni în presa franceză din ultima vreme. Mai sînt necesare patru milioane de franci pentru a finaliza ultima lucrare a lui Le Corbusier. Apelul este lansat, cu multă vigoare, de Claudius Petit, fost ministru al reconstrucției și urbanismului, primar al orașului Firminy-Vert.

Admirator și susținător al lui Le Corbusier, Claudius Petit și-a legat numele și de alte lucrări ale marelui arhitect: Unitatea de locuit de la Marsilia, pe care, în calitate de ministru, a inaugurat-o triumfal în anul 1952, Casa tinerețului și

LE CORBUSIER: *Unitatea de locuit de la Marsilia*, inaugurată sărbătorește de ministrul reconstrucției, Claudius Petit

a culturii și Unitatea de locuit de la Firminy-Vert, pe care le-a încurajat și le-a realizat în calitate de primar al orașului.

Claudius Petit este un om politic, dar un om politic care, încurajând arta, luptând pentru ea, devine, într-un anumit fel, coautor al faptei artistice. El nu se mulțumește să controleze din afară jocul, ci coboară în arenă, jucând jocul. Apreciem în Claudius Petit nu pe arbitru, ci pe jucător, nu pe cel care este jucat, de propriul său rol, ci pe cel care-și joacă jocul. Care joc? — se poate întreba. Jocul creației, singurul joc serios, jocul al cărui preț este condiția umană, jocul în care banul nu e un scop, ci un mijloc, jocul ale cărui reguli nu sînt stabilite de om, ci de Dumnezeu, jocul care, jucat pînă la capăt, te răsplătește cu o pulbere de vis cosmic. Jocul acesta, Claudius Petit l-a înțeles, l-a încurajat și l-a jucat el însuși.

Claudius Petit nu e acel funcționar blazat, așezat continuu, ca un baraj fatidic, împotriva opereii, acel personaj mediocru care crede că omul e făcut să se târască, acel «alienat al sentimentului» de care vorbea Léon-Paul Fargue, în fața căruia dacă «țișnești spre cer îl faci cardiac», acel domn «NU» pe care din păcate, Le Corbusier l-a întâlnit atît de des. Claudius Petit este un jucător, adică un om serios. «Il n'y a que ceux qui jouent qui soient des types sérieux» spunea Le Corbusier, dar, continuu el, afirmație paradoxală dar profundă: «Les alpinistes, les rugbymen et les joueurs de cartes, et les joueurs de roulette sont des fumistes, car ils ne jouent pas...»

Viața trimite, continuu, jucători în arenă. Puțin sînt însă cei care acceptă să lupte. Curajos, cu loialtate, punînd în joc bunul lor cel mai de preț: condiția umană, în toată complexitatea ei. Un pictor pune în arenă un tablou. Un sculptor, o sculptură. Un arhitect, o clădire. Ele sînt instrumentele lor de luptă. Dar în timp ce primii o pot face, de obicei, singuri, arhitectul, el singur, nu-și poate realiza lucrarea. El are nevoie, dîncolo de înțelegere și de încredere, de ajutor.

Arhitectura este o operă colectivă. În ea se întîlnesc, cei care, în termeni comuni se numesc: proiectantul, constructorul și beneficiarul. Dar acești termeni sînt simplificații, pentru că pînă la urmă, beneficiarul lucrării nu este doar cel care o folosește, ci și cel care, realizînd-o sau privind-o, își găsește pentru o clipă năzuințele încununute sublim.

A fost o vreme cînd omul era simultan proiectantul, constructorul și beneficiarul propriei sale lucrări. A fost, poate, o epocă fericită. Dar azi lucrurile stau cu totul altfel. De cele mai multe ori cei trei factori sînt complet diferiți, interesele lor sînt diferite și singurul lucru care îi unește este contractul de muncă, care stabilește obligațiile și drepturile fiecăreia din părți. Așa azi, se nasc într-un număr exagerat de mare, construcții ne semnificative, lipsite de valoare. Dacă însă cei trei factori înțeleg că interesul lor este comun, că lucrarea care îi solicită poate reprezenta un instrument de salvare a condiției umane, un instrument unic pentru ei toți, că năzuințele lor cele mai adînci sînt aceleași, că scopul lor ultim este același și anume instaurarea poeziei, aici și acum, pe pămînt, atunci omul, eliberat de superficiala constrîngere a contractului de muncă, își va putea dobîndi puritatea originală. Atunci, gestul său, fapta sa, vor putea dobîndi esențiala noblete fără de care demnitatea umană nu poate fi concepută.

Arhitectul aruncă sămînța, dar ea trebuie să încolțească și să rodească, iar lucrul acesta, nu este posibil decît în anumite condiții, pe care, deseori, nu le pot asigura decît oamenii politici, adică «les agents agissants d'une société» cum spunea Le Corbusier.

Arhitectura trebuie înălțată. Trebuie confruntată cu spațiul, cu timpul, cu lumina, cu oamenii. Ea trebuie trăită, nu numai desenată. Ea trăiește în dimen-

siuni. Ea este semnată de unul, dar trăită de toți. Poate de acea arhitectura reprezintă atît de bine viața cetății.

Luptînd să lătească ultima lucrare a lui Le Corbusier, Claudius Petit poate fi comparat cu acel agricultor cîntîc și afectuos care se apleacă cu devoțiune peste sămînța care trebuie să devină rod. Trebuie, pentru că o construcție de mare valoare este o sărbătoare. Nimic nu poate scuta absența sărbătorii. Viața cea mai săracă are sărbătorile ei. În viața cetății, o construcție de mare valoare reprezintă esența, simbolul, aspirația, identitatea ei. Această sărbătoare merită toate sacrificiile.

Salutăm gestul lui Claudius Petit și așteptăm alături de el ca biserica Saint-Pierre să adune, ca cea de la Ronchamp, pelerinii veniți să omagieze o nouă manifestare a puterilor spirituale. În acest final de secol și de mileniu avem nevoie de acel optimism robust care îl caracteriza pe Le Corbusier. Prin Claudius Petit, marele arhitect, sfîdînd mizerabila conștiințiozitate a timpului, continuă să ne trimită încurajări. «Il faut achever l'église Saint-Pierre de Firminy-Vert».

DAN COMA

Proiect pentru biserica din Firminy-Vert



ACTION LE CORBUSIER

PALAIS SAINT JEAN

DU 27.2 AU 11.3.1980
DE 10 H A 12 H ET DE 14 H A 18 H
4, AV. ADOLPHE MAX 69005 LYON

CENTRE D'INFORMATION DE L'ISLE D'ABEAU

DU 14 AU 16.3.1980
DE 10 H A 12 H ET DE 14 H A 18 H
L'ISLE D'ABEAU 38317 ISERE

Exposition photographique Le Corbusier

Exposition de donations d'artistes

Bourdelle, Couty, S. Delaunay, Matta, Penalba,
Picart le Doux, Recalcati, Soto, Vasarely...

Exposition Ion Nicodim

Prix des Artistes de Roumanie 1964 et 1978,
Prix de l'Académie Roumaine, Prix de l'Unesco à Rome

Vente aux enchères publiques

des donations d'artistes, le dimanche 16.3 à 17 h 30
Centre d'Information de L'Isle d'Abeau
(Etablissement public de l'Isle d'Abeau, A 43, sortie Est)

La Fondation de France patronne cette Action
au profit de la dernière œuvre de Le Corbusier.

ION NICODIM

géométrie et sensibilité

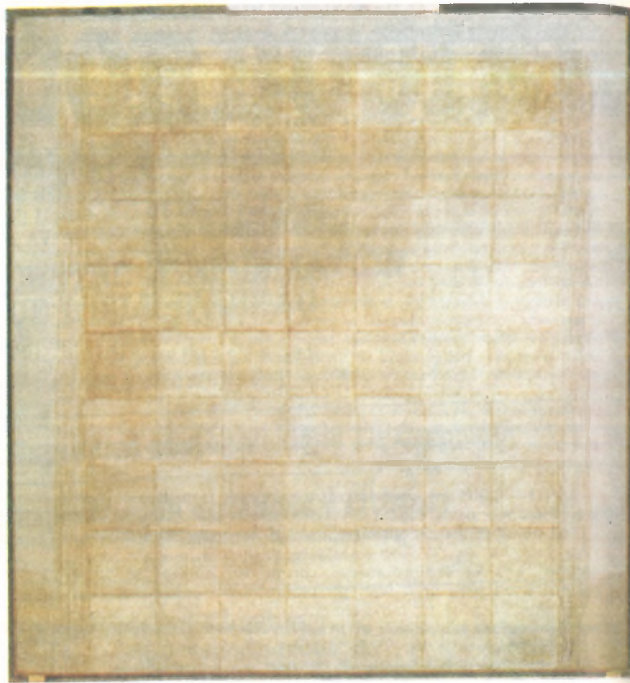
Numele lui Le Corbusier a inspirat pilduitoare gesturi de simpatie. Proiectelor lui pentru Geneva, pentru sediul Ligii Națiunilor, G. Oprescu, bundoară, le fusese un partizan devotat, în acel mediu internațional, în anii dintre cele două războaie. La aceste eforturi, al profesorului, marele arhitect răspundea cu reacții de stimă și apăsată grațitudine. În scriind un capitol de măgulitoare raporturi sub un nobil semn european, asupra cărora Secolul 20 va avea ocazia să revină mai amplu, pentru a le comenta. Față de această tradiție de activă solidaritate, opere cu atât mai probantă participarea unuia dintre artiștii noștri cei mai străluciți, de astăzi, la amagiul pe care îl prilejuiște creația lui Le Corbusier. Pictor de o supremă decantare, răsbindu-se în emblema de puritate a Lacurilor sale liniștite, din care unul, vast, își desfășura cupa de azur radios la Muzeul de Artă Modernă al orașului Paris, printre achizițiile recente, Ion Nicodim — căci despre el este vorba — s-a asociat omagiului confratern și viu, organizat atât la Centrul Pompidou, cât și la Lyon, la Palais Saint-Jean, pentru a duce la bun sfârșit construcția unui proiect arhitectonic încă nerealizat, la Firminy-Vert. Într-o serie ilustră, gravurile sale, anunțate alfabetic începând de la Mird, au făcut parte dintr-o vînzare publică la Beaubourg, și, tot sub semnul Acțiunii Le Corbusier, o importantă expoziție personală s-a deschis la Lyon, în saloanele Palatului Saint-Jean.

Austeră și recaleasă, acordîndu-se măsurilor de vastă respirație ale unui muralism esențializat, pictura actuală a lui Ion Nicodim s-a înfățișat privirii însoțită de un catalog, din care extragem următoarele:

ION NICODIM est un peintre roumain dans la meilleure tradition « européenne » de la culture artistique de son pays.

Son travail des dernières années, mené à l'écart dans le recueillement, s'est concrétisé en de nombreuses pages picturales, que l'on pourrait désigner, à la manière proustienne, comme des journées de lecture : guidées, il est facile de la voir, par une recherche poétique avertie et pénétrante. Nicodim est convaincu que la peinture naît de la peinture, par décantations successives : et il sait qu'aujourd'hui toute recherche de poésie est une recherche de structures du langage.

... On pourrait dire que le résultat final en est l'individuation d'une matrice spatiale et temporelle typiquement européenne, dans le sens que fautrier donnait à cette parole, si fréquente sur ses lèvres ; et non pas, bien entendu la Babel d'une langue internationale, mais le rythme de fond qui unit les langues d'une même civilisation et qu'on recapture lorsque la substance spécifique, cognitive, de chacune d'entre elles, a été consommée et absorbée. Retrouver la poésie, enfin, signifie récu-



ION NICODIM: *Monodie bizantină I*



ION NICODIM: *Omagiu pământului*

pérer le langage en état naissant, de germination. C'est une recherche délicate — témoin la prudence avec laquelle Nicodim manipule ses outils de peinture.

GILIO CARLO ARGAN
Préface au Catalogue de l'Exposition ION NICODIM
à la Galerie IL BILICO, ROME, 1968

Ion Nicodim, artiste d'une admirable décantation des moyens, parvenus à l'état d'élixir, telle une essence de la poésie captée dans des coupes emplies d'un bleu sans matière, — celui des lacs imaginés par le peintre : symboles de pureté, d'un absolu mallarméen, fragile et cependant tonique.

C'est vers cela que tend sans emphase, avec une puissante délicatesse, Ion Nicodim (...): vers un *zénith de la qualité*: — au-delà des querelles entre programmes esthétiques, au-delà des débats spéculatifs teintés d'un cérébralisme ostentatoire.

DAN HĂULICĂ
Catalogue de la Biennale DE SÃO-PAULO, 1969

Fondée sur les virtualités tout naturellement métaphoriques du langage des couleurs, la poétique visuelle de Ion Nicodim est l'épiphanie d'une force singulière visant à épouser le réel, traduisant ainsi en acte l'image du *qualitatif*; c'est un exercice de purification, une ascèse qui — on l'a déjà dit — « touche au noyau diaphane de l'existence ». Par sa détermination qualitative, l'image finale vers laquelle cette peinture tend est celle de l'Être, seuil dernier de la réalité: l'ontologie du pictural témoigne en faveur de l'ontologie de l'humain. (...)

Les symboles confluent avec les hypostases de l'essence, — le Lac, la Terre, le Ciel offrant au peintre l'expression du tragique et de la perfection.

ANATOL MĂNDRESCU
Préface au Catalogue de l'Exposition ION NICODIM,
lors du Colloque International Brancusi, Bucarest, 1976

On pourrait dire que l'effort constant des peintres contemporains tend à imaginer « des supports rigoureux de sensibilité » unissant ainsi l'apport irrécusable de la tradition et les besoins impérieux de la logique contemporaine.

L'œuvre d'un peintre tel que Ion Nicodim révèle fort bien ce besoin constant de la peinture roumaine.

L'artiste joue avec la vision du spectateur en écartant délibérément les procédés rigoureux des tenants de l'art dit « visuel ». On ne peut imaginer œuvre plus simple et plus ambiguë. Une géométrie rigoureuse

la sous-tend. Mais cette géométrie est écartée. Une structure est proposée et démentie à la fois. Le sensible est suscité par le « presque géométrique ».

GEORGES CHARBONNIER
Le Monde, 30 août 1972

Tout ce que l'homme entreprend, par l'acte ou par la parole, doit jaillir de toutes ses facultés réunies : tout ce qui est isolé, est condamnable ». Cette maxime de Hamann, que Goethe recommandait comme la vocation suprême de la poésie et de l'art, suggère la dimension investie par Nicodim dans cette œuvre, qui aspire à susciter une réponse semblable de la part du spectateur ; à convoquer toutes ses facultés réunies, autrement dit sa responsabilité morale.

TEODOR ENESCU
« Istorie și energie morală », SECOLUL 20, 11—12/1977

Nicodim appartient à une famille idéale d'artistes méditatifs et silencieux, pour lui l'art est un dialogue personnel avec la nature ou avec lui-même, qui puisse se résoudre en une sorte d'inlassable journal intime, exprimé à travers l'image. Cultivé, mais sans pédanterie, capable de sagesse et d'humilité, Nicodim crée ses œuvres avec une notable science formelle. Les différentes citations de ses maîtres préférés, Julius Bissier, Fautrier, Miró, mais aussi Morandi, Afro et Tal Coat (avec lesquels il a en commun le goût pour la lumière diaphane et pour le signe émotif) sont les rappels ou les références les plus probantes de cette peinture, fragile et en même temps douée d'une persuasive intensité, expressive et poétique.

Nicodim possède le don de la communication mystérieuse avec les choses et l'intuition du surnaturel. Sa connaissance du monde atteint parfois à une capacité d'authentique intimité biologique avec les éléments...

LORENZA TRUCCHI
« Le Mostre a Roma »
Momento Sera, 8 juillet 1968

C'est de plus en plus souvent que les expositions organisées à la Cité des Arts permettent de découvrir de vrais et bons peintres. Mais, dans le cas de Nicodim, le choc est particulièrement brutal.

Voici un peintre puissant, parfaitement maître de ses moyens, très connu en Roumanie et ayant exposé dans le monde entier, qui accepte le jeu parisien, impitoyable pour ceux qui ne sont pas entrés dans un « circuit », comme on dit.

JEAN-LUC CHALUMEAU
Opus, juin, 1978

LACUL LINIȘTIT

Semnul pare o proiecție, prin răsturnare, a bolții albastre a cerului, o oglindire a nesfârșirii într-un ochi de apă al Orientului. Ar putea semnifica clipă, ipostazierea acesteia spre limite ale imaginii.

Este cuprins aici timpul calitativ, al concentrării atenției în interior, timpul îndelung pregătitor de « stare », al aducerii virtualului în împlinirea lucrării. Se cere în schimb eliberarea de stările imaginărilor, de echivocul provocat de eul dezordinii, o cere lucrul, al cărui chip, în frumusețea și spiritualitatea lui, este izvorul simplității.

Asemeni fondului neșters al conștiinței, albul, culoarea imaterială, avea să iradieze tainic, precum o lumină nevăzută prin multe văluri ale nopții; consimțita constrângere a pus dintru început materialitatea imaginii sub semnul transfigurat al fragilității. Ca o umbră așternută pe varul unui perete este acum materia culorii, care prin nenumărate straturi a prins cu greu corp pe suportul mării pinze.

Această pulbere de tente ale albastrului, ușoară ca aripa unui fluture plutind deasupra apei netulburate, are aici semnificație de simbol: liniște, scufundare, curăție, atemporal, Idee.

Precum Moșă tăcerii, așa cum a lăsat-o Brâncuși, Lacul liniștit al lui Ion Nicodim reflectă în el limpezimea forme transfiguratoare de sensibilitate și meditație în poetică mărturisire; semnificativ, Nicodim reia stăruitor, de cîtiva ani, un subiect prin care pictura tinde să redevină pentru el ceva din ceea ce era într-un timp mai îndepărtat, mai mult o lucrare de restituire a memoriei, o cale întreținătoare de bucurie, de reînnoire, o transparență a simbolurilor.

decembrie 1978

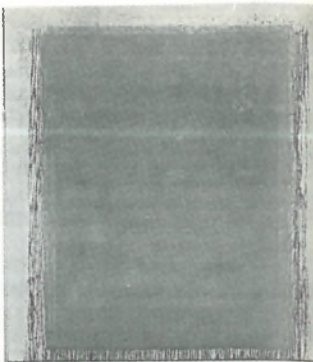
PAUL GHERASIM



ION NICODIM: *Lacul liniștit*
(Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris)

opus
INTERNATIONAL
ETE 1980
N° 77

ION NICODIM



se trouve en équilibre instable entre l'informel et la figuration, l'abstrait et le concret. Tout à coup, comme confrontés à la démonstration irréfutable de l'impossible, nous apparait très clairement qu'il n'existe aucune véritable contradiction entre cet abstrait et ce concret; insensiblement nous passons de l'un à l'autre sans même plus savoir si ce transfert s'effectue dans un sens ou bien dans l'autre. Le Lac Tranquille a cette particularité, non pas seulement de nous placer dans cette situation ambiguë mais de nous faire prendre conscience, à la fois, que nous nous y trouvons et que nous

en jouissons. Tout se passe comme si le propos de l'artiste avait été d'orchestrer notre désarroi. Ce moment de trouble passé, quelque chose nous assure que, face à ce tableau, nous parvenons à prendre une dimension plus exacte de l'infini et que, de ce fait, nous sommes davantage capables de vivre à son unisson.

Dessin Préparatoire pour un Portrait Spirituel Fondamental de la Révolution

Ce n'est pas d'un premier et seul coup d'œil qu'on saisit le sens de ce



tableau. Mieux, ou plutôt, plus encore : on ne comprend pas pourquoi ce tableau, visiblement très travaillé et qui témoigne d'un grand métier, tout compte fait, peut passer, soit pour une esquisse, soit pour un chef-d'œuvre. Par exemple, on peut s'interroger sur le pourquoi de ce socle dépourvu de statue avec, sur la pierre, cette triple référence à la Révolution, à Marat et à David; le pourquoi de ces jambes de cheval insérées dans la perspective et qui ont pensé à la manière des grands chevaux de la Renaissance; de cette grande tache jaune (encore) peinte au moyen d'une couleur qui a bavé ?

A mes yeux, l'explication la plus plausible est celle-ci : Nicodim entend nous dire que la vérité de la Révolution est dans l'axe de la lumière; autrement dit, qu'il entend mettre son art au service de cette Révolution, la vraie, pas celle qui assassine mais sauve.

Le Martyr

Alors qu'avec « Le Lac Tranquille » on pouvait dire que, parti d'une abstraction — cette surface bleue indéfinissable — Nicodim cherchait à nous ramener au concret (qu'était-ce après tout que ce ta-

opus
INTERNATIONAL
ETE 1980
N° 77

ION NICODIM

EUGEN SIMION

«URAGANUL DE HÎRTIE»

Am sub ochi o recentă traducere în limba franceză a poemelor lui Marin Sorescu (*L'Ouragan de papier*, Editions Saint-Germain-Des-Près). O răsisesc cu oarecare neîncredere pentru că am consultat multe traduceri de poezie și puține m-au satisfăcut. Trebuie însă să recunosc că Alain Bosquet a selectat bine și a tradus excelent niște versuri care, în ciuda limbajului lor accesibil, nu sînt lipsite de o profunditate misterioasă. Nota de ambiguitate între ironie și tragic nu este ușor de transpus într-o limbă reputată pentru geometrismul ei.

În veșminte franceze, Marin Sorescu arată, totuși, bine: științietor, inventiv, trăgînd abil ironia spre metafizică. Nuanța din urmă este chiar mai puternică: ironia complice se estompează, versul merge în chip mai direct spre inima tragică a ideii. Severa sintaxă a limbii franceze (de o demnitate *cadaverică*, zice un moralist contemporan) diminuează jocul verbal, poanta înveselitoare se pierde într-o parabolă de tip existențialist gravă și complexă. Recitesc poemul *Capriciu* și observ că în traducerea lui Alain Bosquet poemul a pierdut complet limbajul figurativ, versul este în întregime *alb*, ideea lirică s-a dispensat de orice podoabă. Poemul, în totalitate, este o metaforă a lipsei de metaforă. Însă limbajul acesta descărnat atinge o zonă adîncă a spiritului nostru:

«C'est pourquoi
Plein d'émotion,
Pendant quelques heures
Je leur raconte
Combien belle fut la mort de mon âme
Au cours de la journée.»

Acest fals strigăt de admirație: «combien belle fut la mort de mon âme»... trezește, la lectură, angosta cea mai neagră. Alt poem cunoscut (*Shakespeare*) se încheie, mallarmean, cu o promisiune ce se înțelege pe dos: «Mais, tout d'abord, parce qu'il était fatigué à l'extrême, // Il alla mourir un peu.»

Mourir un peu este o formulă ce se deschide, încrețitoare, spre perspectiva neantului.

Sorescu e neîntrecut în a găsi asemenea nuanțe ale limbajului care umanizează răul, inevitabilul din existență. Ca să-l parafrazez pe moralistul citat înainte, Sorescu *bricolează în incurabil*, atîngînd zonele cele mai adînci ale solitudinii moderne. *Shakespeare* este un poem despre creație și despre moarte, un poem, mai ales, despre solitudinea geniului. Sau mai bine zis: despre solitudinea creatoare.

Shakespeare se retrage din lume (operă), după cum legendarul Măster Manole se îndepărtează de mănăstirea lui: printr-un zbor în neant. Sorescu amestecă miturile pîrînd că ignoră sacralitatea lor. Explică, sugerează în inexplicabil, necomunicabil. Totdeauna cu un zîmbet pe buze, cu o ironie care nu devine niciodată sarcasm.

În poezie, ca și în teatru, Marin Sorescu este interesat de condiția metafizică a omului, în linia literaturii post-existențialiste. Iată, recitesc, în versiune franceză,

LACUL LINIȘTIT

Faimosul *Arbore* al lui Mondrian, prin care pictorul descrie diferitele faze ale «descompunerii» unui copac pe cale de-a se resorbi în spațiu, ne conduce către o percepere din ce în ce mai acută a infinitului. Fiind mai direct, felul în care procedează Nicodim nu este mai puțin eficient. Dacă — așa cum se întîmplă în *Lacul liniștit* — pictorul ne introduce dintr-o dată, și fără nici un prag, în acest infinit, cu condiția de a ne abandona viziunii sale, cîrînd ne face să presupim, la justa ei valoare, *calitatea* implicată în această pierdere — sau redobîndire — de conștiință.

Vasta, mișcătoarea întindere abstrăstă — stăgînată în mișcarea ei — pe care ne-o oferă Nicodim se află în instabil echilibru între informal și figurativ, între abstract și concret. Și dintr-o dată confrunțată, pare-se, cu demonstrarea definitivă a imposibilității, constatăm în mod clar că nu există nici o veritabilă contradicție între acest abstract și acest concret; trecem pe neștiute de la unul la celălalt, fără a ști măcar dacă acest transfer se efectuează într-un sens ori în altul.

Lacul liniștit are particularitatea nu doar de-a ne plasa în această situație ambiguă, dar de-a ne face totodată conștienți de faptul că ne aflăm într-o asemenea situație și că ne bucurăm intens de ea. Totul se petrece ca și cînd artistul ar fi dorit să orcheștreze descumpănirea noastră. Dar odată depășit momentul incert, ne dăm seama că, stăpîni pe rostul acestui tablou, dobîndim o dimensiune mai exactă a infinitului și devenim, astfel, vrednici de a ne acorda cu el.

Sensul acestei pinze nu poate fi înțeles la o primă și rapidă privire. Mai mult: cum să-ți explici că tabloul, în chip vizibil foarte elaborat, și mărturisind un mare meșteșug, poate părea, totuși, o schiță, un proiect abandonat? Te poți întreba, de pildă, care e motivația aceluia soclu fără statule pîrînd, ca inscripție, tripla referire la *Revoluție*, la *Marat* și la *David*; sau motivația acelor picioare cavaleine văzute în perspectivă și care trimit spre maniera marilor italieni ai *Renasterii*; sau, încă o dată, a marilor pete de galben din centru, pictată cu o culoare care se prelinge în jur? După opinia mea, explicația cea mai plauzibilă e aceasta: Nicodim vrea să ne spună că adevărul *Revoluției* e în axul luminii; cu alte cuvinte, că înțelege să-și pună arta în slujba acestei *Revoluții*, cea adevărată, nu cea care asasinează, ci care mîntuie.

JÉRÔME PEIGNOT

(Din revista *Opus international*, nr. 77, 1980)

Drumul, poem subtil construit pe un vechi sofism al gândirii. Trenul care nu va ajunge niciodată omul din urmă (citește: nu-l va zdrobi) este vechiul simbol al lui Zénon din Elea:

*« Pensif, les mains derrière le dos,
Je marche sur la voie ferrée:
Le chemin le plus droit
Qui fut.*

*Derrière, à toute vitesse,
Un train arrive,
qui n'a jamais entendu parler de moi.
Ce train — Zénon l'ancien m'en est témoin —
Ne me rattrapera jamais
Car je garderai toujours une avance
Sur les choses qui ne pensent pas.*

*Même s'il m'écrase
Brutalement,
Il y aura toujours un homme
Pour marcher devant lui,
Plein de pensées,
Les mains derrière le dos*

*Comme moi
Devant le monstre noir
Qui s'approche d'une vitesse folle
Et ne me rattrapera
Jamais. »*

Există, vrea să spună poetul, o speranță în această disperare. Există o șansă în fața destinului. Va fi, totdeauna, un om care să meargă, cu minile la spate, în fața unui tren în viteză, o broască țestoasă pe care Ahile n-o poate ajunge. Imaginația poetică fabrică mereu asemenea soluții care limitează puterea fatalității. O limitează sau o subliniază?

Nu pot prevedea ce ecou va avea volumul lui Marin Sorescu în Franța, acolo unde cărțile străine au rareori ecou, mai ales când e vorba de poezie. Sorescu nu este un necunoscut, piesele sale au fost jucate, poemele au apărut în mai multe antologii. Alain Bosquet a selectat din poemele lui un text pentru a figura într-o recentă carte: *Cent plus beaux poèmes du monde* (Éditions du Cherche-Midi). Reputația unui scriitor se stabilește, evident, în limba în care scrie, însă nu-l deloc de ignorat faptul dacă un scriitor este sau nu cunoscut în alte literaturi. A fi tradus este o treaptă, a fi cunoscut, citit, luat ca punct de referință, este altă treaptă. Sorescu a început, după cite îmi dau seama, să fie cunoscut în câteva literaturi europene. Poemele lui au apărut la o mare editură germană, piesele au fost jucate în Elveția și alte țări, cu mare succes de presă. Poetul însuși participă la întruniri literare, colocvii, poartă dialoguri cu mari personalități, ia și dă interviuri. Mărtu-

risez că-mi place dinamismul spiritului său, deschiderea pe care o arată față de mișcarea de idei a timpului. Când mulți poeți de talent trăiesc, la 45 de ani, din reputația pe care și-au câștigat-o la 30, vegetînd, spiritualicește, în chip lamentabil, Marin Sorescu își continuă opera și încearcă, fără complexe, s-o impună și în alte culturi.¹

Omul, ca și opera, stîrnește curiozitate. Inteligent și cultivat, omul este în conversație discret, plin de afecțiune, prinde ușor ideea și-o duce mai departe, dîndu-i, adesea, soluții paradoxale. Nu face nici un efort pentru a străluci în viața de toate zilele. El știe că un scriitor nu poate străluci decît în opera lui, și pentru aceasta nu trebuie nici violență, nici risipă de vorbe mari și goale. Trebuie talent și cultură, prin talent înțelegînd și vocația muncii.

De cîtiva ani, fața angustă a ironistului și-a căpătat un echilibru printr-o mustață vastă și mătăsoasă ce cade leneș spre bărbie. Figura a devenit, astfel, mai severă, aerul de om serios stă bine poetului. Maliția nu alterează cordialitatea unui spirit deschis, în fond, spre marile teme.

Și eu și alți critici am pus un prea mare accent, cred, asupra laturii ironice a lirismului său. *L'ouragan de papier* ne atrage atenția că ironia este arma spiritelor care vād de aproape tragicul existenței.

IRINA MAVRODIN

MARIN SORESCU

în limba franceză

Culegerea de versuri de Marin Sorescu *L'ouragan de papier*, apărută la Editions Saint-Germain-des-Près (Paris, 1980) în traducerea lui Alain Bosquet, ne apare ca un caz limitat — ca un caz fericit, și atât de rar — de traducibilitate a poeziei. Iată cele două versiuni, română și franceză, ale poemului *Dansează / Danse*:

« Dansează, suflă! / Deschide ușa bibliotecii și dansează / Printre atîția bărbați foarte înțelepți / Care și-au lăsat copetele / Pe cite o carte / Ca pe o tavă a Salomeli. / / Sint prietenii tăi cei mai buni. Și toți își spun acum să dansezi. / Pentru că numai tu mai poți face mișcările / Începute de ei, / Și frumusețea jocului / Nu trebuie să se piardă.

« Danse, mon âme / Ouvre la porte de la bibliothèque et danse / Parmi tant d'hommes très sages / Qui ont penché la tête / Sur un livre / Comme sur le plateau de Salomée. / / Ce sont tes meilleurs amis / Tous te disent de danser désormais / Car tu es le seul à pouvoir encore faire les mouvements / Qu'ils ont commencés. / La beauté du jeu / Ne doit pas se perdre. »

Cu excepția deciziei traducătorului de a utiliza, pentru «acum», adverbul «désormais» (versul 8), și de a suprima conjuncția «și» (versul 9), decizie care comportă un anumit grad de arbitrar (adică de spațiu liber de mișcare pentru cel ce traduce), textul francez este parcă dictat, impus parcă într-un mod ce nu îngăduie nici o altă variantă, de cel al originalului.

Afirmația noastră poate să pară excesivă. De aceea vom cita încă un poem, luat cu totul la întâmplare. *Am zărit lumină . . . / J'ai aperçu de la lumière* (a se remarca suprimarea, în traducere, a semnelor de suspensie, prin care, ca și în cazul suprimării altor semne de punctuație, Alain Bosquet pare a vrea să marcheze și grafic modernitatea poeziei lui Marin Sorescu):

«Am zărit lumină pe pământ. // Eu m-am născut și eu / Să văd ce mai faceți. // Sănătoși ? Voinici ? // Cum o mai duceți cu fericirea ? // Mulțumesc, nu-mi răspundeți. // Nu am timp de răspunsuri, / Abia dacă am timp să pun întrebări. // Dar îmi place aici. / E cald, e frumos, / Și atita lumină încît / Crește iarba. // Iar fata aceea, iată, // Se uită la mine cu sufletul . . . / Nu, dragă, nu te deranja să mă lubești. // O cafea neagră voi servi, totuși. // Îmi place că tu știi s-o faci / Amară.»

«J'ai aperçu de la lumière sur terre / Et je suis né, comme ça, / Pour voir comment vous allez. // La petite santé ? Et le reste ? / Le bonheur, ça marche aussi ? // Mergi, ne me răspunde pas. // Je n'ai pas le temps d'écouter les réponses : / Tout juste celui de poser des questions. // Ça me plaît, ici. // Il fait chaud, il fait beau, / Et il y a de la lumière / Qui fait pousser l'herbe. // Cette fille-là, / Elle me regarde avec son âme. . . Non, ne te donne pas la peine de m'aimer. // Soit, j'accepterai un café noir / De ta main : / Tu sois le faire / Amer.» (eufonie înfiorătoare — aimer / amer —, inexistență în original dar care susține în mod ferocit «deznodămîntul» — surpriză al poemului).

Cu mare intuiție și știință poetică, Alain Bosquet și-a asumat rolul de transcriptor fidel (concept folosit de noi aici într-un sens relativ, cel de traductibilitate totală fiind el însuși doar o limită ideală, un reper teoretic față de care putem doar raporta numărul nesfârșit de situații concrete situate între cei doi poli absoluți: traductibil / nontraductibil), opțiunea sa situându-se în primul rînd tocmai la nivelul acestei asumări. El nu a căzut în ispită de a «înfrumuseța» textul prin adaosuri de epitețe, metafore sau alte figuri de stil (lucru ce li se întîmplă multor traducători care, culpabilizați parcă de traductibilitatea textului, par a-și justifica lucrarea, în fața lor înșile și a cititorului, complicînd în mod abuziv acel text). Nici în aceea de a-l explicita sau, dimpotrivă, a-l ambigua (deși, poate, această tentație se vedește într-o oarecare, foarte mică, măsură și în cazul său, în suprimarea parțială a punctuației, cu precădere a semnelor grafice marcate ca fiind caracteristice pentru poezia de tip «tradițional», ca punctele de suspensie și semnul exclamării).

Încă o dată ni se impune evidența că a traduce echivalează cu o formă de analiză poetică de mare eficiență, ce poate dezvălui « morfologia » și « sintaxa » unui text literar, descriind printr-o procedură specifică părțile lui alcătuitoare și modul lor

de a funcționa unele în raport cu celelalte. Astfel, traducerea lui Alain Bosquet reconfirmă, dintr-o nouă perspectivă, cea a unei «practicoteorii»¹ («analiza» desfășurată de traducător pe parcursul lucrării sale fiind implicită unei practici), că poetica lui Marin Sorescu, asemenea altor poetici europene moderne, simulează în mod deliberat un «prozaism» menit a înnoi Poezia prin inventarea unei anti-poezii ce se postulează față de poezia de pînă acum ca o Nouă Poezie. Totul participă la crearea acestei iluzii «prozaice»: versul alb, lipsa de preocupare pentru «muzicalitate», utilizarea unor cuvinte ce aparțin în cea mai mare proporție lexicii fundamental a limbii române și a unor fraze-cliseu cu tonalitate familiară preluate din conversația cea mai banală, de comunicare cotidiană, în sfîrșit, o imagine poetică ce se realizează nu la nivel imediat sintagmatic, ca imagine diseminată (comportînd deci un maximum de ambiguitate; paradigma acestei imagini ar fi imaginea mallarmeană) ci la nivelul întregului poem, ca semnificant global mimînd o povestire cu deznodămînt — surpriză — toate elemente caracterizate prin gradul lor avansat de traductibilitate.

Mimînd o povestire, poemul mizează totodată și o funcție referențială, preponderent denotativă. Or, traducerea devine dificilă, sau chiar (aproape) imposibilă, ori de cîte ori este preponderentă funcția conotativă. Adevărul acestei afirmații poate fi atestat și de faptul că în culegerea franceză nu figurează decît poeme din primele volume ale lui Marin Sorescu: cele din volumele mai recente, ca *La lilieci* sau *Descîntoteca*, au fost, am îndrăzni să spunem, evitate de traducător, și aceasta, neîndoielnic, din pricina nontraductibilității lor relative (orice traducător are dreptul la acest gen de opțiune, în măsura în care are dreptul să ofere un maximum de șansă reușită lucrării sale). Și în aceste volume scriitura «prozaică» — radicalizată chiar, în raport cu primele — vizează instaurarea unei Noi Poezii, dar, prin renunțarea la utilizarea preponderentă a lexicului fundamental (la ceea ce am putea numi «purismul lexical» din primele volume, cu funcții polemice în poezia modernă), prin introducerea masivă a unor forme de vorbire dialectală și populară, deci a unor registre speciale, cu puternice iradiții conotative, a își modifică sensibilitatea, modificare puternic sesizabilă în operația de traducere.

Traductibilitate / nontraductibilitate: acest cuplu conceptual antinomic și-ar putea afla un loc important într-o estetică a receptării literaturii, și în primul rînd a receptării poeziei. Rolul acordat de către această estetică receptorului în realizarea valorii operei, obligă să se pună în termeni mult mai acuti problema traducerii unor texte literare din limbile de mai mică circulație în limbile de mare circulație. Universalitatea lor poate fi determinată, din această perspectivă, și de gradul lor de traductibilitate. A fi traductibil înseamnă, dacă acceptăm premisele actualilor cercetări din domeniul pragmaticii literare, a avea o șansă în plus de a intra în cultura universală.

¹ Cf. Jean Ricardou

GIONA, adică IONA pe italienește

«Vreți să pictez mari scene de viață umană? Dați-mi un mit, ca să pot vedea oamenii într-o ideală realitate unitară»: cuvintele acestea aparțin lui Picasso, dar le-am extras, cu bună știință, din eseu «Pentru libertatea criticii și omnia artei» de Antonio Banfi (în *Filosofia dell'arte*), unul din rarii gânditori europeni care au analizat cu temeinicie opera lui Lucian Blaga, îngrijindu-i și traducerea, parțială, în limba italiană. Or, Blaga, pe măsură ce înaintăm în timp, se impune tot mai mult, pe plan universal, ca teoretician modern al metaforei, cu o inegalată intensitate și originalitate a discursului menit să stabilizeze cuceririle antropologiei culturale. Blaga, Picasso, Banfi — iată trei personalități sub al căror prezidiu ideal poate fi introdusă orice interpretare a tragediei *Iona* de Marin Sorescu și, cu precădere, a tălmăcirii acesteia în limba unei mari culturi cum e cea italiană.

Iona apare, în original, în 1969, adică aproape imediat după mișcările studențești ale Apusului, și chiar dacă Sorescu se afla relativ departe de ochiul ciclonului, le-a resimțit undulațiile, reverberațiile, a meditat asupra lor și le-a surprins, fixându-l, simburile «mitic», mai exact, utopia: marea utopie a progresului omenirii, înăuntrul căruia pulsează, ca momente, ca ipostaze necesare, mitul schimbării, al primenirii prin nașterea începutului dintr-un sfârșit, al depășirii tabuurilor și prejudecăților, al cunoașterii etc. Metafora teatrală a lui Marin Sorescu este și un fel de răspuns, de aici, la un zburcuc planetar, cu accentul așezat mai puțin pe un proiect de viață socială concret, doctrinar, și mai mult pe o nuanțată normă de judecată a raportului dintre individ și societate, dintre număr ca «intensitate a cantității» și multiplicitate, pe fundalul dramei cunoașterii de sine, ca parte a cunoașterii obiective, totale, a lumii.

Cu tragismul său purificator, indicativ și pentru etapa «timpilor deveniți lungi» ai unor situații revoluționare (ratate, iluzorii, amânate?), utopia lui Iona reprezintă o «lecție» inechivocabil optimistă, mediind pasul de făcut dinspre «omul singur, incredibil de singur» și «omenirea întreagă... omul în condiția sa umană, în fața vieții și în fața morții». E ușor de înțeles, astfel, de ce *Iona* a reușit să intereseze și să fascineze nu numai oameni de artă și de cultură, în speță

* «Gionas», tragedia în quattro quadri di Marin Sorescu, Napoli, 1980s

regizori de teatru și actori, ci, în aceeași măsură, și oameni politici, « operatori culturali », din Italia, țară în care frământările sociale sunt deosebit de acute și în care mai ales tineretul caută cu îndrăjire leacuri împotriva dezamăgirilor și, eventual, împotriva unor pripite, iraționale reacții de semn contrar progresului, periculoase tocmai pentru rezolvarea istoricește viabilă a problemelor legate de salvagardarea valorilor democrației, ale celei mai bune organizări a cetății.

În asemenea considerații se cuvine să identificăm fața convergență, sau coincidență, care a înlesnit întâlnirea, la un moment dat, a lui Iona cu inițiativele culturale ale Asesoratului pentru tineret al provinciei (județului) Napoli. Mai exact: Iona a fost pus în scenă de cooperativa « Gruppo Teatro Uno », la Napoli, în cadrul programului « Vara tineretului », ediția 1979, iar în martie 1980 a apărut sub formă de carte, editată de același Asesorat, în traducerea credincioasă și eficientă a lui Marco Cugno, și beneficiind de patru comentarii dedicate poeziei și dramaturgiei

autorului român (*Note la poezia lui Marin Sorescu de Gheorghe Carageani, Ipoteze asupra teatrului lui Marin Sorescu de Marco Cugno, Singurătatea lui Iona de Pasquale Buonincontro și Parabola lui Iona de Alba Clara De Ruggiero*), menite să contureze un început de portret literar și estetic, un enunț de « poetică » personală.

Pentru cine are știre despre febrila, ambițioasă emulație a comunelor (primăriilor) și provinciilor (județelor) Italiei, îndeosebi a celor administrate de comuniști și socialiști (dar nu numai de ei), și îndeosebi în domeniul culturii și artei (destul de generos susținută din punct de vedere financiar), — întâlnirea aceasta, într-adevăr, își dezvăluie repede misterul și își explică circumstanțele. Nimic mai firesc, vreau să spun, decât ca o administrație inteligentă (există și așa ceva !), cum e, de câțiva ani, cea napolitană, să investigheze tot mai vaste teritorii culturale și să găsească, emblematic, în textul lui Iona — după cum afirmă profesorul Luigi Nespoll în « Prezentare » — « un semn al acțiunii de desprovincializare culturală promo-

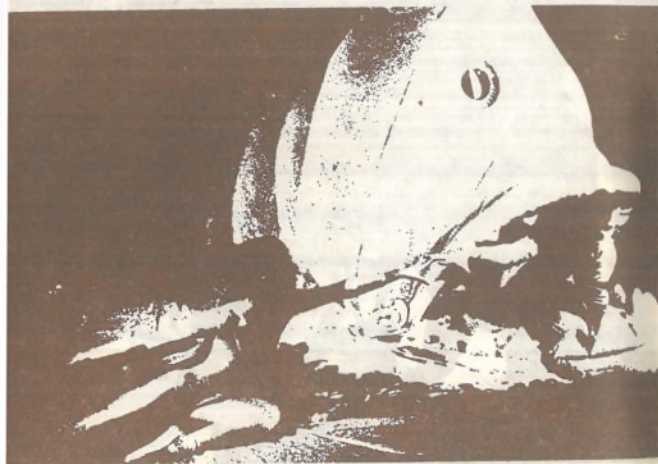


vată de junta comunală și de cea provincială. Inițiativele culturale au devenit de ordinul sutelor; Napoli nu mai este, din punct de vedere cultural, orașul întunecat de acum patru ani; pentru tineri, pentru toți cetățenii, există posibilitatea de a participa la un neîntrerupt discurs cultural alcătuit din teatru, muzică, balet, cinematograf etc. Cei mai mari artiști își dau întâlnire la Napoli, mulțumită a tot ceea ce fac cele două instituții locale mai importante (Comuna și Provincia). Trebuie continuat în felul acesta, pentru ca fiecare tînăr să poată ieși definitiv din propria sa «balenă», din acea «balenă» a lui Iona, care e o modernă temniță spirituală plină de prejudecăți și ignoranță, de sectarism și intoleranță; ieșirea din balenă și intrarea într-o viață mai bună, bazată pe solidaritate și pe depășirea unor traumatizante dezbinări umane, iată urarea pe care o adresăm tinerilor din Provincia Napoli și din întreaga Țară».

Astfel, ideea stabilită cu o justă intuiție de Valeriu Răpeanu: «Iona reprezintă un eveniment în evoluția teatrului nostru», își lărgeste cu repeziune raza de inci-

dență, poemul dramatic al lui Sorescu dobîndind nu numai dreptul de cetate (scenică și editorială) extranațională, ci ridicîndu-se chiar la rangul de simbol al unei complexe inițiative de expansiune culturală, deloc mușcată în gesturi de politețe «conjuncturistă», ci avînd sub priviri, cu prioritate, valoarea artistică și umană absolută.

Dar o asemenea valoare, evident, nu ar fi ajuns la îndemîna operatorilor culturali fără medierea, după opinia mea, de o sensibilă expresivitate (implicînd și fidelitatea «literală»), a tîlmăcirii lui Marco Cugno, care semnează și cea mai pertinentă analiză a operei lui Sorescu (mai ales în raport cu alura elementar divulgatoare a «notelor» profesorului Carageani). Traducătorul a restituit cu băgare de seamă — în folosul cititorului și al omului de teatru din Italia — și «rapiditatea» («iușirea», ar spune D.I. Suchianu) replicilor soresciene, de o aparentă naturalitate, dar în fond atît de răbdător elaborate; și încărcătura «cultivat» poetică; și implicațiile mitologico-etnologice ale «dilatării semantice» la care autorul își supune verbul. Să nu uităm că nu toate «efectele» unui text poetic (lirico-dramatic) sunt



« de efect » și în alte limbi, mai ales că jocurile de cuvinte, paradoxurile, analogiile, antilogiile, metonimiile abundă în teatrul lui Marin Sorescu: tuturor acestora, sau aproape tuturor, Cugno le-a găsit o organică, fermă cadență italienească, și așa cita, drept exemplu, începutul și încheierea tabloului al doilea:

— Comincia a essere tardi in me. Ecco, s'è fatto buio nella mano destra e nell'acacia davanti a casa. Devo spegnere con una palpebra tutte le cose che sono rimaste accese, le pantofole accanto al letto, l'attaccapanni, i quadri. Il resto del risparmi, tutto ciò che si vede intorno, fino al di là delle stelle, non ha senso che lo prenda, continuerà a bruciare. E ho lasciato detto, in mia memoria, che l'universo intero sia dato in elemosina alla gente, almeno a scadenze più lunghe. (Pausa).

[...]



Scene din piesa « Iona »
de Marin Sorescu jucată
în Italia



Se avessi i mezzi non farei altro che una panca di legno in mezzo al mare. Costruzione grandiosa di quercia ben levigata, per farvi riposare, durante la tempesta, i gabbiani più pigri. È faticoso dover spingere continuamente l'onda, facendola come impazzire. Il vento, soprattutto lui, vi si potrebbe sedere di tanto in tanto. E dire così, pensando a me: «Non ha fatto niente di buono nella sua vita, solo questa panca di legno, intorno alla quale ha messo il mare». Ci ho pensato bene, questo lo farei proprio con tutto il cuore. Sarebbe come un rifugio, da starci con la testa tra le mani in mezzo all'animo.

Fără a uita, însă, finalul tabloului al patrula și, în același timp, al tragediei:

- Come si chiamavano quei buoni vecchietti che venivano sempre da noi quand'ero bambino? E gli altri due, l'uomo accigliato e la donna in faccende, che vedevo sempre in casa nostra e che al principio non sembravano così vecchi? Come si chiamava quella cosa a quattro gambe sulla quale mangiavo e bevevo e sulla quale qualche volta ho anche ballato? Ogni giorno vedevo nel cielo una cosa rotonda, somigliava a una ruota rossa, e rotolava sempre della medesima parte — come si chiamava? Come si chiamava quella diavoleria bella e meravigliosa e sventurata e ridicola, fatta di anni, che io ho vissuto? Come mi chiamavo io? (Pausa)
- (Illuminandosi all'improvviso) Giona.
- (Gridando) Gionaaa!
- Me lo sono ricordato: Giona. Io sono Giona. (Pausa)
- E ora, a pensarci bene, fui io ad aver ragione. Partii bene. Ma la strada, fu la strada a sbagliare. Doveva prendere l'altra direzione.
- (Chiamo) Giona, Gionaaa! È al contrario. È tutto al contrario. Ma non rinuncio. Parto di nuovo. Questa volta, ti prendo con me. Non importa se hai o no fortuna. È duro esser soli.
- (Estrae il coltello) Sei pronto, Giona? (Si squarcia il ventre) Arriveremo, in un modo o nell'altro, alla luce.

Dacă n-ar fi periculoasă — din cauza unei instinctive porniri spre clasificare, spre ierarhizare — aș putea propune opera (arta) de traducere ca pe o variantă (dialectică) a metaforei lui Iona: se trece dintr-o « balenă » (lingvistică) în altă « balenă » (lingvistică), pe un itinerar în care Giona să rămână, în esență, Iona, chiar dacă își modifică anumite denotații (sau chiar conotații).

Dar sarcina mea, aici, nu e de a medita la « teoria » traducerii, ci de a semna (elogia) reala contribuție culturală și estetică a unui scriitor român, Marin Sorescu, la înnoirea spirituală a publicului italian. O contribuție, o prezență de anvergură europeană, aptă să ne șoptească la ureche că nu totdeauna și nu toate drumurile (relațiilor de cultură și artă) duc direct la Roma: ele pot să treacă, întinzându-se peșteri fecunde, și prin Napoli, aproape, totmai, de « golful poezilor ».



GIONA

tragedia in quattro quadri
di
MARIN SORESCU

Edizione a cura dell'Amministrazione provinciale di Napoli - Assessorato ai problemi della gioventù e c.

PREZENTAREA TEHNICĂ
SANDA GUSTI

Corectură: LIDA IGIROȘIANU



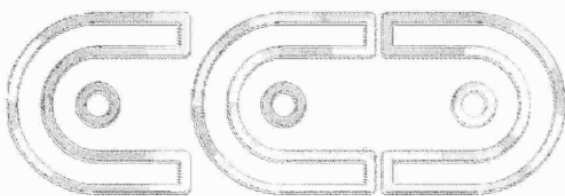
ȚIPARUL EXECUTAT LA I. P.
«ARTA GRAFICĂ»

Secolul 20

REDACȚIA: CALEA VICTORIEI, 115, TEL. 50.64.35
ADMINISTRAȚIA: CALEA VICTORIEI, 115, TEL. 50.64.30
BUCUREȘTI

Lei 21

43 804



Scanare și prelucrare digitală



de

Anonim



și

CAT Graur



Antwerpen

2026

